



FONCTIONS DU SURREALISME

sous la direction de *Franca Bruera,*
Valeria Marino,
Benoît Monginot,
Iulian Toma

COMITATO DIRETTIVO

Direttore responsabile | Maria Teresa GIAVERI, Università di Torino, Emerita

Giuliana FERRECCIO, Vicedirettore, Università di Torino
Federico BERTONI, Università di Bologna
Franca BRUERA, Università di Torino
Roberto GILODI, Università di Torino
Luigi MARFÈ, Università di Padova
Pier Giuseppe MONATERI, Università di Torino
Viorica PATEA, Universidad de Salamanca
Hubert ROLAND, Université Catholique de Louvain
Diego SAGLIA, Università di Parma
Kristupas SABOLIUS, Vilniaus Universitetas
Émilien SERMIER, Université de Lausanne

COMITATO SCIENTIFICO

Elena AGAZZI, Università di Bergamo
Ann BANFIELD, University of California, Berkeley
Alessandro BERTINETTO, Università di Torino
Jens BROCKMEIER, The American University of Paris
Laurence CAMPA, Université Paris Nanterre
Nadia CAPRIOGLIO, Università di Torino
Andrea CAROSSO, Università di Torino
Daniela CARPI, Università di Verona
Remo CESERANI†, Stanford University
Gaetano CHIURAZZI, Università di Torino
Enrico DE ANGELIS, Università di Pisa
Alexander ETKIND, European University Institute, Florence
Daniela FARGIONE, Università di Torino
Elio FRANZINI, Università di Milano
Massimo FUSILLO, Università dell'Aquila
John R. O. GERY, University of New Orleans
Carlo GINZBURG, Scuola Normale di Pisa/UCLA, Emerito
Sergio GIVONE, Università di Firenze
William MARX, Collège de France
Franco MARENCO, Università di Torino, Emerito
Manfred PFISTER, Freie Universität, Berlin
Peter READ, University of Kent
Marie-Laure RYAN, Independent Scholar
Chiara SIMONIGH, Università di Torino
Massimiliano TORTORA, Università di Roma "La Sapienza"
Federico VERCELLONE, Università di Torino

COMITATO DI REDAZIONE

Responsabile della redazione | Raissa BARONI (Università di Torino)

Carlotta ARIANO (Università di Torino), Matteo BAFICO (Università di Torino), Rachele CINERARI (Università di Pisa), Alessandro GROSSO (Université Lumière Lyon 2), Iman HARCHICH (Università per Stranieri di Siena), Michela LO FEUDO (Università di Napoli "Federico II"), Chiara LOMBARDI (Università di Torino), Maria Stella LOMI (Università di Torino), Valeria MARINO (Università di Torino), Alberto MARTINENGO (Università di Torino), Roberto MERLO (Università di Torino), Valentina MONATERI (Università di Torino), Benoît MONGINOT (Università di Torino), Valentina MONTANARO (Università di Torino), Daniela NELVA (Università di Torino), Francesca QUEY (Université Paris 7), Marta ROMAGNOLI (Università di Bologna), Lorenza VALSANIA (Università di Torino), Valentina VIGNOTTO (Università di Padova)

EDITORE

Università di Torino – Centro Studi "Arti della Modernità"
c/o Dipartimento di Studi Umanistici, Via S. Ottavio 20, 10124 – Torino
centroartidellamodernita.it

CONTATTI

Sito web: www.ojs.unito.it/index.php/CoSMO
e-mail: centrostudiartimodernita@gmail.com
© 2012 Centro Studi "Arti della Modernità"
ISSN: 2281-6658

SOMMARIO

FONCTIONS DU SURREALISME

Sous la direction de Franca Bruera, Valeria Marino, Benoît Monginot, Iulian Toma

- 7 FRANCA BRUERA, VALERIA MARINO, BENOÎT MONGINOT, IULIAN TOMA
Introduction

FOCUS

- 19 PATRICK MAROT
« La théologie s'installe et la foi s'en va » : Situation paradoxale du surréalisme après la Seconde Guerre mondiale selon Julien Gracq
- 35 DAVIDE DALMAS
Vittoria e dissoluzione
Franco Fortini traduttore e interprete del Surrealismo
- 49 VALERIA MARINO
« Black Flowers » : Surréalisme(s), révolte(s) et revues francophones
- 69 MANON HOUTART
Georges Ribemont-Dessaignes : Mémorialiste du surréalisme sur les ondes
- 83 LORENZA VALSANIA
Victor ou les enfants au pouvoir : l'échec du Surréalisme en scène
- 97 PAOLO TAMASSIA
La dissidence surréaliste et la dialectique
Breton, Bataille, Char
- 111 PAULINE KHALIFA
Les éditions Le Soleil Noir à l'ombre du surréalisme (1950-1982)
De la co-crédation aux livres-objets merveilleux
- 131 IULIAN TOMA
Michel Foucault, « Dits et écrits » sur le surréalisme

- 143 JULES COLMART
« Lyrisme et probité »
Ce que le structuralisme doit au surréalisme
- 159 SOPHIE IRELAND
Surréalisme et photojournalisme
La beauté convulsive, une réponse au désastre ?
- 173 DAVID MATTEINI
Le « droit à la ville » surréaliste
La quête lyrique entre appropriation urbaine et inconscient dans la prose des surréalistes français
- 187 BEATRICE SICA
Who's on the pedestal?
Equestrian Monuments through the Eyes of French Surrealists and Italian Cartoonists in the 1930s.
- 213 LETIZIA UGHETTO MONFRIN
Fortuna del surrealismo nell'Italia fascista
Il caso Tè numero 2
- 225 MAXIME THIRY
"The land of Magritte": The surrealist event in Francophone Belgium
- 237 GAETANO CHIURAZZI
"Un indovinello a figure"
Magritte e l'arte come rebus
- 251 OLIVIER PENOT-LACASSAGNE
Surrealismo, avanguardia e rivoluzione

PERCORSI

- 267 CHIARA SIMONIGH
Estetica audiovisiva e alterità
Forme sensibili della differenza culturale

FRANCA BRUERA, VALERIA MARINO, BENOÎT MONGINOT,
IULIAN TOMA

INTRODUCTION

Comment parler aujourd'hui du surréalisme sans emprunter le chemin de l'histoire littéraire, de l'étude de ses modalités discursives et plastiques ou de sa réception critique ? Le centenaire du *Manifeste du surréalisme* célébré en 2024 – point d'ancrage des réflexions formant cet ensemble de textes – incite à envisager le mouvement non comme un objet patrimonial, mais comme une force encore opérante, comme une dynamique dont il s'agit de scruter l'intarissable puissance d'interrogation. Ce qui importe, dans cette perspective, c'est de considérer non pas tant ce qu'il a été, mais ce qu'il a rendu possible : les commentaires et les positions auxquels il a donné lieu au fil du temps, notamment dans ce qu'ils comportent de circonstanciel, de conjectural ou de partial. Cette approche consiste à appréhender le surréalisme principalement en tant qu'objet de discours en privilégiant, plus spécifiquement encore, les énoncés relevant de l'opinion plutôt que ceux qui, soumis au protocole de véridicité du savoir, sont contraints de s'en tenir à la factualité et au constatable. On ne saurait resituer le surréalisme dans l'histoire de sa réception sans en interroger ce pan à part, où les références au mouvement correspondent à certaines fonctions que les discours, à quelque champ de savoir qu'ils appartiennent, leur assignent. Par « fonction », on entend la manière dont, dans un contexte donné, un énoncé utilise la mention ou l'évocation du surréalisme, notamment lorsque la formulation de cet énoncé est extérieure au champ littéraire et artistique.

S'interroger sur les rôles que peuvent jouer les références au surréalisme revient, dans un deuxième temps, à déterminer dans chaque cas sur quels aspects de l'activité surréaliste portent les commentaires. Quelles logiques de sélection sont mises en œuvre ? Quatre grands ensembles semblent structurer le champ des renvois au surréalisme, chacun organisé autour de l'une des dimensions suivantes de l'activité du mouvement : son ambition de redéfinir les modalités du penser et du connaître, son exploration des pulsions, sa volonté de refonder les conditions matérielles de l'existence, ses pratiques et procédés.

Du dialogue avec la *noësis* et la *gnôsis* surréalistes participent par exemple les considérations de Michel Foucault sur André Breton comme partisan d'une « littérature du savoir » (« Un nageur entre deux mots »), celles de Pierre Macherey qui attribue au même Breton le mérite d'avoir mis en avant la capacité de la littérature de déstabiliser nos habitudes de pensée (« Littérature et/ou philosophie »), ou encore le doute

exprimé par Roland Barthes vis-à-vis de l'efficacité de l'écriture automatique comme porte d'accès au « fonctionnement réel de la pensée » (« Les surréalistes ont manqué le corps »). Chez Foucault, la référence au surréalisme illustre le paradigme de ce que le philosophe appelle « l'expérience » ; chez Macherey, elle s'inscrit dans une réflexion sur la littérature comme mode spécifique d'élaboration de la pensée ; chez Barthes, elle marque une prise de distance critique à l'égard de l'idéalisme.

Les renvois à la psyché surréaliste, qu'ils visent la place accordée par le mouvement aux représentations oniriques, à l'imagination ou à l'éros, sont eux aussi investis de certaines fonctions. Merleau-Ponty, qui voit dans l'amour surréaliste non un compagnon de la révolte, mais « le retour à l'unité primordiale, à l'immédiat, l'indistinction de l'amour et du désir » (*Signes*), rattache cette réflexion à sa vision de l'expérience humaine comme corporéité où le sens se fonde sur l'indistinction première entre le sujet et l'objet. Simone de Beauvoir et Xavière Gautier, quant à elles, se concentrent sur la représentation surréaliste de la femme comme objet du désir pour construire une lecture féministe et critique du mouvement.

L'ethos surréaliste a donné lieu à des commentaires s'adressant, par exemple, à l'aspiration du mouvement à « transformer le monde », à la nature collective de ses actions, à son esprit citadin. C'est le cas d'Albert Camus qui, dans la querelle qui l'oppose à Breton, prône une révolte lucide et humaniste, c'est le cas aussi de Jacques Rancière qui voit dans le programme poético-politique du surréalisme une invention de « formes sensibles ». On peut penser aussi à Barthes dont la pensée de la modernité attribuée à l'amitié des surréalistes, en vertu de la relation qu'ils établissent entre l'écrit et l'agi, une réalité quasi textuelle. Enfin, sous l'aspect de la *technê* qui le caractérise, le surréalisme a suscité des réactions portant sur sa rhétorique, sa pratique du collage et des jeux, son usage de l'objet.

Claude Lévi-Strauss rapprochant l'exploitation surréaliste des oppositions de la méthode structuraliste ou encore Paul Ricoeur faisant de l'écart cultivé par l'image surréaliste le fondement de la métaphore créatrice mobilisent la référence aux procédés du mouvement dans des univers discursifs éloignés de celui de la littérature.

Des articles ici réunis émergent une première grande ligne qui consiste en l'interprétation rétrospective du mouvement par des auteur.e.s qui cherchent dans le surréalisme aussi bien une clé de compréhension d'une situation historique qu'une lisibilité de l'histoire littéraire dont ils héritent et à partir de quoi se configure leur œuvre.

Patrick Marot interroge ainsi l'interprétation que Julien Gracq donne du surréalisme après la Seconde Guerre mondiale. En effet, le chercheur montre comment, au-delà d'un diagnostic précis d'obsolescence du mouvement fondé sur la reconnaissance du porte-à-faux historique où se trouve prise après-guerre toute stratégie du scandale, sur la constatation des premières scléroses d'une inévitable muséification ainsi que sur l'observation déçue des dogmatismes formalistes ou politiques qui ont cru continuer la révolution surréaliste proclamée après guerre, Gracq tente de saisir ce qui, du

mouvement d'avant-garde, demeure dans le présent comme un héritage vivant. Rebattant les cartes d'une histoire littéraire convenue et soulignant la proximité du groupe parisien avec le Romantisme allemand, Gracq voit dans le surréalisme un des derniers moments d'une aspiration de la littérature à l'absolu et y découvre l'énergie vitale d'une dimension religieuse de l'époque, refoulée mais capable de contrebalancer le pessimisme ambiant.

De son côté, Davide Dalmas reconstruit le long et dense parcours de confrontation, souvent polémique, du poète, critique et traducteur Franco Fortini avec le surréalisme, éclairant ainsi un chapitre essentiel de la réception et de la diffusion du mouvement en Italie. Ce parcours se déploie à travers essais, traductions et poèmes, et révèle, comme le souligne Dalmas, que Fortini élabore une véritable théorie des fonctions du surréalisme, articulée autour de deux questions majeures : le rapport entre poésie et politique et les modalités de dissémination des formes poétiques et des imaginaires surréalistes. La trajectoire fortinienne commence avec la découverte du mouvement entre les années 1940 et 1950, s'intensifiant durant son séjour en Suisse. Elle trouve un premier aboutissement dans la publication du volume désormais classique *Movimento Surrealista* (1959), où Fortini, tout en présentant le surréalisme comme un mouvement désormais achevé, reconnaît que nul des principes constitutifs de sa révolte n'a perdu sa justesse ni sa légitimité. La réédition de ce même volume en 1977 marque toutefois un tournant : dans sa nouvelle introduction, Fortini constate avec amertume que toutes les hypothèses de libération de la réalité bourgeoise sont devenues non seulement pratiques de masse, mais aussi instruments d'assujettissement des masses. Les dernières années de l'auteur sont ainsi traversées par un anti-surréalisme vigoureux, mais paradoxalement fondé sur l'appropriation critique du mouvement : c'est en l'ayant parcouru de l'intérieur, en l'ayant éprouvé comme outil conceptuel et comme mode de pensée, en un mot, en ayant confronté le surréalisme dans toute sa portée politique et poétique, que Fortini parvient à écrire également certains de ses textes les plus importants.

En s'appuyant sur l'analyse des prises de position critiques publiées dans trois revues des années 1930-1940, *Légitime Défense*, *L'Étudiant Noir* et *Tropiques*, Valeria Marino montre dans sa contribution comment des écrivains militants issus de contextes coloniaux ont reconfiguré certains des éléments du mouvement surréaliste, afin de les adapter à leurs propres urgences poétiques et politiques pour en faire un levier d'émancipation. L'étude met en évidence que, dans ces contextes, l'enjeu ne réside pas tant dans l'imitation des procédés théorisés par le groupe de Breton que dans le fait que le surréalisme représente un opérateur de décentrement, un espace où repenser la subjectivité noire, ses formes d'expression et ses horizons politiques. L'autrice analyse d'abord l'appropriation ambivalente, par *Légitime Défense*, des tropes surréalistes, pourtant marqués par un imaginaire eurocentré, et notamment de la figure du sujet non occidental érigé en force de rupture capable de faire exploser la civilisation occidentale. Elle montre ensuite comment *L'Étudiant Noir* efface délibérément toute référence

explicite au surréalisme, avant que *Tropiques* ne procède, à l'inverse, à une véritable antillanisation du mouvement : le surréalisme devient ainsi avant tout une méthode d'exploration de soi, un outil permettant d'excaver un héritage refoulé et de restituer à la communauté martiniquaise son identité. Repris et transformé, le mouvement sert à réactiver contes, légendes et chants locaux, sources d'un imaginaire proprement antillais. Au cœur de cette réélaboration se trouve notamment la notion surréaliste de merveilleux. Elle remplit notamment une double fonction, en offrant un moyen de comprendre les rapports de domination et en ouvrant un espace imaginaire où ces rapports peuvent être renversés. En libérant l'imaginaire collectif, le merveilleux devient ainsi le moteur d'une émancipation à la fois individuelle et communautaire, transformant le regard sur le monde et, ce faisant, le monde lui-même.

Manon Houtart éclaire, quant à elle, les logiques de patrimonialisation du surréalisme à travers l'analyse d'un médium encore peu exploré dans la fabrique historiographique du mouvement : la radio. L'autrice se penche en particulier sur les prises de parole de Georges Ribemont-Dessaignes sur les ondes de la Radiodiffusion française et examine un corpus s'étendant de 1947 à 1974 pour comprendre comment ses causeries et entretiens participent à la construction historiographique et mythographique du surréalisme au milieu du siècle, en dialogue et en contrepoint avec *L'Histoire du surréalisme* de Maurice Nadeau et les *Entretiens* de Breton avec Parinaud. Ribemont-Dessaignes adopte tour à tour la posture du compagnon de route et celle du témoin extérieur : sans rompre totalement avec le mouvement, il marque néanmoins des distances prudentes. En effet, le ton didactique qu'il privilégie révèle un geste moins manifestaire que rétrospectif : il s'agit de fournir un témoignage maîtrisé, de situer le surréalisme dans la continuité d'une histoire littéraire plutôt que d'en rejouer les ruptures. La généalogie qu'il dessine procède alors davantage de la chronologie vécue et de sa mémoire personnelle que de l'axiologie revendiquée par les surréalistes. Manon Houtart met en lumière, ce faisant, le rôle déterminant de la Radiodiffusion française dans la fabrique historiographique du surréalisme, tout en révélant l'articulation subtile entre trajectoires personnelles et dynamiques de groupe. Elle montre comment ces archives radiophoniques renseignent sur les postures adoptées par les différents membres du mouvement dans leur rapport, explicite ou latent, à l'esprit surréaliste.

Plongeant dans la contemporanéité des premières dissensions pour mesurer l'objectivation distanciée du mouvement opérée par un de ses premiers détracteurs, Lorenza Valsania avance l'hypothèse selon laquelle *Victor ou les enfants au pouvoir* de Roger Vitrac, loin de se limiter à une dénonciation des dérives, principalement politiques, du groupe surréaliste en 1928, met en scène une critique profonde et radicale de l'ensemble du projet théorique du mouvement, dont certaines fragilités grosse d'un échec à venir affleuraient déjà dans le *Premier Manifeste* de 1924. Dans cette perspective, pour l'autrice, les références au surréalisme au sein de la pièce ne comportent pas une simple réaction à l'exclusion de Vitrac ni une provocation adressée à d'anciens

compagnons ; elles opèrent plutôt comme un contre-modèle dramaturgique, permettant de faire ressortir l'incompatibilité fondamentale entre l'auteur et le surréalisme bretonien. Autrement dit, le surréalisme devient ici un cadre conceptuel dont la pièce exhibe les limites et les contradictions internes. Pour étayer cette lecture, Valsania analyse la manière dont Vitrac réélabore deux archétypes majeurs de l'imaginaire surréaliste, l'enfant-artiste et la muse-amante, à travers les figures de Victor et d'Ida Mortemart, révélant ainsi, dans leur déformation même, la mise à l'épreuve de la mythologie fondatrice du mouvement.

C'est aussi à partir des critiques énoncées par des contemporains dissidents que Paolo Tamassia examine la variété des positionnements par rapport au rôle central joué par la dialectique hégélienne dans le surréalisme de Breton. En effet, c'est bien parce que ce dernier pense l'activité poétique et existentielle du mouvement dans la perspective d'une résolution des contraires que Bataille l'accuse de neutraliser le négatif en le convertissant en valeur positive et de reproduire, sous couvert de révolution, une logique bourgeoise du projet, reconduisant par là la geste déjà datée des modernes. L'auteur de *La Part maudite* opposera une attention au « négatif sans emploi », irréductible à toute synthèse. L'article montre ensuite comment René Char s'écarte lui aussi du mouvement en élaborant, à partir d'une lecture non dialectique d'Héraclite, une pensée et une poésie fondées sur la tension des contraires sans résolution: c'est que, pour l'auteur de *Seuls demeurent*, la dislocation devient elle-même un principe créateur. Enfin, la lecture que Badiou propose d'Arcane 17, met en lumière la présence chez Breton d'une voie antidialectique inattendue : selon Badiou, ce que se propose le poète ce n'est plus de dépasser la contradiction, mais de convertir l'excès négatif en excès affirmatif par un « changement de signe », où la rébellion et l'amour constituent des puissances d'intensité affranchies de tout dépassement pragmatique de l'action vers son résultat.

On le voit, toutes ces lectures du surréalisme par des écrivains, en font un point de référence à partir duquel s'articulent des positions contrastées, chaque critique comme chaque valorisation du mouvement impliquant le soulignement d'un ensemble partiel et partiel d'aspects qui permet la construction de pensées propres en même temps que d'une histoire fragmentée du mouvement fondée sur la multiplicité de ses objectivations.

C'est parfois à l'échelle d'un projet éditorial tout entier qu'on pourra identifier les fonctions de la référence au surréalisme. Comme le montre Pauline Khalifa dans un article qui reparaît l'histoire de la maison d'édition, le mouvement Surréaliste a fourni Soleil Noir à la fois un réseau, une poétique, une méthode de création et une heuristique. Sans s'en réclamer explicitement, François Di Dio adopte l'exigence bretonienne de révolte et son refus des compromis comme principes directeurs de son entreprise éditoriale. Le mouvement aura d'ailleurs servi de socle sociologique, attirant autour du Soleil Noir une constellation d'écrivains et d'artistes issus ou proches du groupe parisien. Sur le plan politique, il nourrit une posture critique manifestée dans les cahiers *Soleil – Noir Positions*, qui prolongent les enquêtes et engagements surréalistes en interrogeant

aussi bien le geste politique et métaphysique de la révolte que la question brûlante de la peine de mort en pleine Guerre d'Algérie. Enfin, le Surréalisme inspire directement les innovations formelles du Soleil Noir, notamment l'invention du livre-objet, conçu comme prolongement des poèmes-objets et du hasard objectif, et symbole de la co-création artistique. Ainsi, le Surréalisme remplit-il pour les éditions Soleil Noir une fonction matricielle : héritage, méthode et moteur d'une aventure éditoriale collective et poétique.

Évidemment, les références au mouvement ne fondent pas seulement des positions d'écrivains ou des doctrines littéraires, elles alimentent également des projets qui relèvent d'autres champs comme la philosophie, l'anthropologie, le photo-reportage ou encore la sociologie urbaine.

Dans sa contribution, Iulian Toma souligne les ambiguïtés du rapport de Foucault au mouvement tel qu'il s'incarne, éminemment pour lui, dans la figure d'André Breton. Nuançant fortement les affirmations de Georges Sebbag selon qui le mouvement constitua une des sources majeures de la pensée foucauldienne, Toma relis et réinterprète les différents positionnements du philosophe par rapport à l'œuvre et à la pensée de Breton. Si Foucault n'hésite pas à prendre ses distances avec un mouvement qu'il résume souvent à une mystique mal assumée, fascinée par la révélation désirée d'un arrière-monde psychique ou ésotérique et par conséquent aveugle à un travail dans et par le langage qu'il opère pourtant, le Surréalisme n'en représente pas moins pour lui, surtout à partir de la fin des années 1960, à la fois un bastion de résistance à la toute puissance ostracisante d'une rationalité hégémonique, et l'invention inouïe d'une nouvelle configuration des rapports entre savoir et écriture, configuration que nomme la catégorie d'expérience et qui attribue à l'écriture une capacité de transformation et de connaissance dépassant sa simple dimension représentationnelle.

Jules Colmart évalue quant à lui l'influence indissociablement épistémologique et éthique du surréalisme sur l'anthropologie de Claude Lévi-Strauss. Partant de la présence explicite de références aux notions de hasard objectif et de trouvaille sous la plume de l'auteur de *La Pensée sauvage*, l'article affirme la proximité des conceptions surréaliste et structuraliste du sens: le geste de l'anthropologue comme celui du poète surréaliste propose une vision décentrée du sujet, qui, plus qu'il ne projette un sens, assiste (à) la disposition contingente d'éléments concrets parmi lesquels il est d'une certaine manière immergé. Le sens est alors produit par les relations entre ces éléments concrets dont la pensée ne fait que révéler les affinités symboliques déjà existantes. Le sujet structuraliste, pas plus que le poète surréaliste, ne crée le sens ; il en est le lieu de passage, voire le simple spectateur. De ce point de vue, la poétique surréaliste et la théorie du sujet qui la porte fonctionnent comme une manière de poétique épistémologique selon laquelle réalité, création et interprétation ne s'opposent plus aussi nettement qu'on voudrait bien le croire.

Se concentrant sur une question similaire, Sophie Ireland analyse les liens entre photojournalisme et surréalisme dans l'œuvre d'Henri Cartier-Bresson, renversant l'opposition, solidement établie depuis le début du XX^e siècle, entre art et reportage, opposition qui a profondément marqué la réflexion métapoétique des premières décennies du siècle. À partir des écrits de Cartier-Bresson sur sa propre pratique, elle s'attache en particulier à montrer son rôle de passeur du surréalisme dans le champ de la photographie de presse, ainsi que la place centrale jouée par la beauté convulsive bretonienne dans sa conception du reportage. L'enjeu est d'examiner comment le recours au surréalisme permet d'affronter le réel et d'ouvrir l'art au monde vécu. Pour Cartier-Bresson, la photographie constitue une mise en acte de l'automatisme, et le surréalisme l'incite à interroger le fonctionnement même du réel. La « beauté convulsive », capable de susciter la surprise et de produire des impressions inédites, sources de représentations nouvelles et de questionnements subversifs, s'accorde ainsi intimement avec l'exercice du photojournalisme. Dès lors, souligne Ireland, l'image photographique doit désorienter le réel, refuser toute lecture univoque : elle est, selon les termes de Cartier-Bresson, un document qui « pose un point d'interrogation », faisant de la réalité un objet d'inquiétude et de questionnement permanent. De cette manière, la pratique du reportage photographique chez Cartier-Bresson se façonne à l'aune des principes surréalistes, au point de rendre caducs les clivages hérités entre création artistique et information visuelle, qui avaient profondément structuré les premiers discours de la modernité poétique.

Après les usages philosophiques, anthropologiques et photo-journalistiques d'éléments surréalistes, David Matteini s'intéresse quant à lui à la façon dont la sociologie urbaine de Henri Lefebvre a pu reprendre à son compte une certaine sensibilité à l'espace de la ville. L'article rappelle aussi bien la proximité attestée du philosophe avec le groupe surréaliste que l'influence sur son œuvre du relai de la psychogéographie situationniste elle-même inspirée par les déambulations et récits d'errance urbaine de Breton, Soupault, Aragon ou encore Desnos. En effet, les concepts clés de Lefebvre – qu'il s'agisse de la célèbre opposition entre espace vécu (expérimenté subjectivement) et espace conçu (planifié, rationalisé et normé par les urbanistes et les pouvoirs publics) ou de l'idée d'un droit à la ville entendu comme le droit des habitants à s'approprier l'espace, à le transformer concrètement et symboliquement, hors des cadres utilitaristes du capitalisme – résonnent directement avec la promenade surréaliste laquelle, toute d'attente et de disponibilité à l'imprévu, fait de la ville un espace de création et de subversion des usages imposés.

Les références au surréalisme ne manquent pas même dans des contextes, tels que celui de l'Italie fasciste, qui paraîtraient pourtant moins réceptifs à sa diffusion. Dans ce sillage, Beatrice Sica examine, dans une perspective comparatiste, la manière dont les surréalistes français et les caricaturistes satiriques italiens de la revue Bertoldo contestent

les statues et, ce faisant, remettent en question le processus de patrimonialisation de la mémoire historique. Elle se concentre notamment sur les statues équestres.

Éléments de dialogue entre le flâneur et la ville, les statues apparaissent également comme des points de confrontation avec l'autorité publique : tant dans la France de la Troisième République que dans l'Italie post-risorgimentale, elles cristallisent une certaine idée de la nation, idée rendue encore plus problématique en Italie par l'avènement du culte de la personnalité mussolinienne. L'autrice met en lumière les multiples stratégies par lesquelles les surréalistes français et les caricaturistes italiens entreprirent « d'inquiéter » des statues réelles ou imaginaires, en les faisant basculer dans un véritable état de surréalité. Bien que les interventions surréalistes aient misé sur l'automatisme et le hasard, tandis que les caricatures italiennes s'en tenaient aux principes de la satire en renversant les règles mêmes de la construction monumentale, ces deux démarches, malgré leurs différences et leurs ancrages nationaux distincts, produisirent des effets étonnamment convergents. Elles opérèrent de véritables gestes de dérégulation symbolique: déplacer, désacraliser, troubler et rendre instables des objets publics investis de la mission de fixer la mémoire nationale. Si les dessinateurs du *Bertoldo* n'atteignirent jamais la radicalité des expérimentations menées en France, l'article montre, par une comparaison attentive, combien leurs vignettes consacrées aux statues présentent une forte coloration surréaliste, y compris sur un plan politiques, car elle contribuèrent également, souligne Sica, fût-ce partiellement et parfois à leur insu, au démantèlement du mythe de Mussolini, incarnation italienne par excellence de la figure de « l'homme à cheval ».

En apportant une contribution supplémentaire à l'étude de la pénétration du surréalisme français dans l'Italie fasciste, Letizia Ughetto Monfrin se concentre tout particulièrement sur le milieu artistique et culturel turinois. À partir d'une analyse érudite des sources surréalistes de l'installation *Tè numero 2*, conçue par Italo Cremona et Carlo Mollino et présentée en 1935 à la Società Pro Cultura Femminile, l'autrice montre comment des revues telles que *Minotaure* et *La Révolution surréaliste*, ainsi que des ouvrages majeurs comme *Les Chants de Maldoror*, circulaient largement à Turin. En atteste également l'intéressante initiative éditoriale de la maison Chiantore, en 1944 : une édition non traduite des *Chants de Maldoror*, illustrée par Italo Cremona et proposée à cet effet par son complice Mollino. L'autrice souligne que la sensibilité aux influences surréalistes des deux artistes turinois, membres du *Selvaggio*, allait à contre-courant de l'attitude dominante de l'époque à l'égard du surréalisme, alors marquée par une franche hostilité et une profonde incompréhension. Pour ces artistes, toutefois, le surréalisme ne constituait pas tant un référent politique susceptible de nourrir une forme d'opposition et de résistance, qu'un référent purement esthétique apte à s'opposer à la banalité culturelle et artistique de l'époque.

Dans une perspective distincte, mais toujours attentive aux modalités de réélaboration et d'appropriation du legs surréaliste, l'article de Maxime Thiry s'attache à

la réception et aux usages institutionnels et populaires de ce qu'on a appelé le surréalisme Belge. L'auteur montre comment le mouvement et, plus spécifiquement, la figure de Magritte, a joué un rôle majeur dans la constitution d'un nouvel imagotype national. Cela ne va évidemment pas sans la simplification d'un mouvement belge en réalité discret, fondé sur une pensée oblique, dépayssante et anti-institutionnelle plutôt que dans une foi dans les pouvoirs de dévoilement de l'inconscient. Le surréalisme bruxellois de Nougé ne refusait-il pas l'écriture automatique et la valorisation *a priori* des rêves? Thiry rappelle qu'en Belgique la vocation du mouvement était avant tout de décaler la perception du réel par la création d'objets bouleversants, loin d'un style visuel immédiatement reconnaissable. Pourtant, la réception populaire et institutionnelle n'en retient qu'une version schématique, essentiellement visuelle, incarnée par les motifs reproductibles de Magritte devenus logos culturels et supports marketing. Ce processus transforme un geste subversif en marque nationale faisant de Magritte le médiateur d'un surréalisme appauvri, éloigné de son contexte d'émergence, mais capable d'alimenter un imagotype puissant fondé désormais sur le décalage et l'étrangeté.

L'étude de Gaetano Chiurazzi se déplace du terrain de la réception collective vers celui de l'analyse conceptuelle et philosophique de l'œuvre magrittienne. Chiurazzi analyse *La trahison des images* de Magritte, en mettant en lumière sa nature d'« énigme figurée », selon l'expression employée par Freud pour qualifier les rêves. L'œuvre complexifie à l'extrême les rapports entre images, mots et choses : il ne s'agit pas d'une simple relation iconique entre écriture et image, fût-elle dissoute sous la forme du calligramme défait dont parle Foucault, mais d'un réseau sémantique d'une grande densité, où vérité et fausseté, affirmation et négation, se répondent, se neutralisent et se réfléchissent dans un jeu de miroirs constituant un véritable défi conceptuel. Comme le rêve, l'art, pour Magritte, doit être compris comme un rébus, une énigme, autrement dit comme une « énigme figurée ». Le surréalisme de Magritte, écrit Chiurazzi, relève d'un « surréalisme conceptuel », engagé dans l'exploration des conditions mêmes de la représentation et du fait qu'elle s'entrelace, jusqu'à en devenir indissociable, avec les mots et les concepts. D'ailleurs, un « pensée iconique » pure est tout simplement impossible, et le rêve, qui prétend s'y apparenter, en constitue la preuve.

C'est sur la question des possibles fonctions actuelles de la référence au surréalisme que se clôt ce numéro thématique. Qu'en est-il aujourd'hui de cette avant-garde, à un moment où le projet des Modernes semble bel et bien condamné par un désastre écologique qui brouille les cartes de tous les régimes d'historicité connus. Dans un article initialement paru pour la *Revue d'histoire littéraire de la France* (n°4 – 2025) que nous proposons ici dans une traduction italienne, Olivier Penot-Lacassagne opère une relecture de l'histoire du surréalisme qui déplace radicalement la perspective historiographique traditionnelle : parce qu'on a eu trop souvent tendance à fétichiser le Premier Manifeste de 1924, en le considérant comme le texte matriciel et autosuffisant

du mouvement, on a parfois occulté ce qui s'énonce immédiatement après — à savoir l'exigence, formulée dès janvier 1925, de conjoindre poétique et politique, c'est-à-dire, à en croire l'auteur, à rompre avec les logiques modernistes de l'innovation littéraire, portées par un régime d'historicité fervemment progressiste. Or, le pari d'Olivier Penot-Lacassagne consiste précisément à relire la dynamique des avant-gardes du XX^e siècle non comme une succession de moments inscrits dans une épopée moderniste du progrès dont les surréalistes disent, après Dada, combien elle est éculée, mais bien plutôt comme une façon d'habiter une cassure civilisationnelle ou *mondiale* (il en va d'un monde), survenue au moment où l'histoire des Modernes atteint son point de rupture. Cette interprétation, qui s'inscrit dans le sillage des analyses de Bruno Latour, réaffirme la force toujours actuelle du surréalisme lequel apparaît non plus comme un jalon du modernisme, mais comme l'une des premières tentatives de penser et de pratiquer un après-modernité.

Dans la section « Percorsi », les lecteurs trouveront également un article de Chiara Simonigh qui analyse les documentaires artistiques, axés sur les pratiques culturelles ancestrales, réalisés par Ai Weiwei et Yann-Arthus Bertrand. L'article montre comment ces œuvres, tout en offrant une représentation plastique et perceptuelle de l'altérité, peuvent mobiliser une expérience spectatorielle sensible, ouvrant la possibilité d'un échange esthétique et culturel avec l'autre.

FOCUS



PATRICK MAROT

« LA THEOLOGIE S'INSTALLE ET LA FOI S'EN VA » : SITUATION PARADOXALE DU SURREALISME APRES LA SECONDE GUERRE MONDIALE SELON JULIEN GRACQ

ABSTRACT: A privileged witness to Surrealism after 1945 and a close friend of André Breton, Julien Gracq casts an eye on the movement's history and nature that was as penetrating as it was distinctive. If, in his view, the reasons for what he regarded as its exhaustion after the war lay in the obsolescence of its culture of scandal and in its technical and political excesses, they were also rooted in its profound absorption into the century's imagination, beyond the limits of the movement's theoretical coherence. Yet although Surrealism—an essentially libertarian movement—did indeed constitute a break in literary history, Gracq believes it must above all be understood in terms of its filiations, particularly with German Romanticism and with Lautréamont. Beyond that, in its beginnings it appears as a searing manifestation of the sacred, understood in all its ambivalence, and as a recourse in an era that had scaled back the ambitions of literature and lost its sense of the absolute.

KEYWORDS: André Breton; Dadaism; Jean-Paul Sartre; Jules Monnerot; Julien Gracq.

Si Julien Gracq a toujours volontiers manifesté son attachement au surréalisme, il l'a fait depuis une double position de proximité et de distance. Rappelons qu'il a refusé d'entrer dans le mouvement comme le lui a proposé André Breton après la publication en 1938 d'*Au château d'Argol*, mais qu'en même temps ce dernier l'a présenté, dans une conférence de 1942 à l'université de Yale, comme celui grâce auquel le surréalisme, se retournant réflexivement sur lui-même, entrait dans une nouvelle phase de son histoire.¹

¹ Voir Breton 1942. Notons que ce jugement manifeste de la part de Breton, très sévère avec le genre du roman dans le *Manifeste du surréalisme*, une évolution de sa pensée. Voir sur ce point Chénieux-Gendron [1983] 2014. J. Chénieux consacre plusieurs études spécifiques aux premiers romans de Gracq.

Lié à Breton par une amitié sans éclipse (le fait est plutôt rare)², il dit lui-même dans ses entretiens avoir pris du surréalisme ce qui pouvait le nourrir au début de son activité d'écriture, puis s'en être assez rapidement éloigné pour suivre sa route propre.³ Son point de vue est donc celui du témoin extérieur, à la fois partiel et partial, d'une aventure dont il n'a connu personnellement que le déclin, et qui l'a surtout fasciné à travers quelques œuvres des débuts : *Nadja*, *Le Paysan de Paris*, *Les Pas perdus*, *Le Libertinage*, les collages de Max Ernst et certains poèmes d'Éluard, sachant qu'il connaît par ailleurs parfaitement l'histoire de ce mouvement qui a peut-être valu à ses yeux davantage par son esprit que par ses réalisations, davantage par ce qu'il a promis que par ce qu'il a tenu.⁴

Le corpus de textes critiques que Gracq a consacrés au surréalisme est relativement consistant : un essai de 1947 intitulé *André Breton. Quelques aspects de l'écrivain*, les longues conférences « Le surréalisme et la littérature contemporaine », prononcée en Belgique en 1949, et « Pourquoi la littérature respire mal », prononcée en 1965 à l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm et reprise dans le recueil critique *Préférences* (1961), les articles consacrés à Lautréamont, au *Poisson soluble* de Breton et à *Henri d'Ofterdingen* de Novalis, également publiés dans le même recueil. Gracq a par ailleurs donné dans le numéro d'hommages consacré à Breton après la mort de celui-ci un article important intitulé « Plénierement » (1967). À cela il convient d'ajouter la préface écrite en 1975 au roman de Stanislas Rodanski *La Victoire à l'ombre des ailes*, la préface que Gracq a donnée en 1979 au *Journal de l'analogiste* de son amie Suzanne Lilar, et le texte « La beauté convulsive » qui a préfacé le catalogue de l'exposition consacrée en 1991 à André Breton par le Centre Georges Pompidou de Beaubourg. Signalons enfin sans rentrer dans le détail un certain nombre de passages au fil des entretiens accordés par l'écrivain.

J'envisagerai d'abord l'examen par Gracq de ce qui reste du surréalisme dans les deux décennies qui ont suivi la Seconde Guerre mondiale ; puis ce qu'il considère comme faisant l'importance historique du mouvement ; ensuite la reconfiguration de l'histoire littéraire que celui-ci permet à ses yeux de proposer ; enfin ce en quoi le surréalisme relève fondamentalement d'un paradigme religieux, et en quoi il peut constituer un recours au-delà du moment qui a été le sien.

² La correspondance croisée de Breton et de Gracq est déposée à Paris, au fonds Jacques Doucet.

³ Voir Gracq 1995, 1243. Sur les rapports de Gracq avec le surréalisme, voir Grossman 1980 (on peut juger ce travail de thèse trop orienté dans le sens d'une proximité de Gracq avec le surréalisme). Voir aussi Marot 1993, 133-140.

⁴ Voir Gracq 1995, 1241-1242.

Les raisons d'un succès et d'un épuisement

« Le surréalisme n'a plus rien à dire », affirmait péremptoirement Sartre dans son fameux article « Situation de l'écrivain en 1947 ».⁵ Deux ans plus tard la conférence de Gracq *Le surréalisme et la littérature contemporaine* prend à son tour acte de l'épuisement du mouvement.⁶ La question se pose rétrospectivement pour son auteur de ce qu'a pu être l'importance historique de celui-ci, de ce en quoi il a pu à la fois signifier son époque et s'opposer à elle, de ce qu'il y a en fait derrière cette évidence apparente qu'est l'avant-gardisme du surréalisme. Une première interrogation porte d'abord sur ce qui a permis à quelques artistes avant-gardistes parisiens de susciter une dynamique poétique et artistique dont la portée, en deux décennies, est devenue mondiale. La cause première en a clairement été, aux yeux du Gracq de 1947 comme après, la personnalité proprement magnétique d'André Breton qui fut « celui qui "tient tous les fils" dans sa main » (Gracq 1989, 406). Il fut celui qui sut sentir la dynamique inconsciente qui portait son époque :

Dans la complexité envahissante du milieu social moderne, où nulle perspective ne semble plus ouvrir à hauteur d'homme, où l'être se sent perdu au centre du jeu des forces naturelles en liberté, [...] aujourd'hui une "aura" autour de certains êtres – riches, certes, beaucoup de ce qu'on leur prête – tend à signaler ceux qui plus que d'autres semblent en *prise directe* sur les forces d'agitation non intégrées à la conscience du milieu social qu'elles meuvent déjà. (Gracq 1989, 406)

Le surréalisme appartient à son temps⁷, comme l'historien qu'est Gracq le rappelle volontiers : son imaginaire est celui, collectif, de la révolution électrique puis relativiste qui modélise les figures dominantes de sa poétique : celles de l'arc électrique, du court-circuit et de la rencontre aléatoire (Gracq 1995, 1154) ; son esthétique privilégie, en accord avec les avant-gardes de son temps, les arts de l'instantané – en l'occurrence dans le primat accordé à l'image poétique ou picturale, au détriment de ces arts de la durée que sont la littérature narrative ou la musique. Il appartient de même à une époque où l'on croyait à ce que Lyotard appelle des « grands récits » (1979) : c'est l'« âge des illusions », dit l'auteur dans son entretien avec Jean Carrière, où l'on pensait que la poésie avançait par ruptures et révolutions successives – logique du progrès propre à l'imaginaire des avant-gardes, par quoi le surréalisme s'inscrit dans la continuité des mythologies du second XIX^e siècle avec lequel il tenait tant à rompre (Gracq 1995, 1243).

Cet avant-gardisme même, aux yeux du Gracq des années Soixante, fait déjà partie de ce qui tire certains aspects du surréalisme du côté de l'obsolescence. Dans sa conférence

⁵ Voir Sartre 1964, 219-239, cit. in Gracq 1989, 1024.

⁶ Voir Gracq 1989, 1009-1034.

⁷ C'est la perspective retenue par l'ouvrage de Murat (2013). Voir aussi Perrin (2025). Sur les engagements de Gracq dans les débats de son temps, voir Nagai, 177-204, in Marot (1998) ; Perrin (2009).

de 1949, l'écrivain insiste sur ce qu'a d'impossible, après la Seconde Guerre mondiale, le « style de vie qu'avait apporté le surréalisme des années héroïques » (Gracq 1989, 1027), et en particulier la pratique des tapages et des scandales. Cette pratique se justifiait, analyse auteur, de ce qu'elle visait à provoquer « des secousses brutales qu'une armature sociale encore rigide à cette époque, pouvait transmettre et propager plus loin qu'ailleurs » (1027). Ce temps n'est plus à la fin des années Quarante, et « l'effet obtenu aujourd'hui serait à peu près celui d'une bombe explosant dans un marécage » pour un public « rompu dans une avalanche d'événements qui le broient et le dépassent », et qui « admet tout avec le libéralisme avachi d'un estomac de ruminants » (Gracq 1989, 1027). Le scandale n'a de sens, explique encore le conférencier, que dans une société aux valeurs stables – société qui a volé en éclats un quart de siècle après le premier *Manifeste*, ayant connu depuis « Hitler et la bombe atomique, Hiroshima et Buchenwald, et bien d'autres scandales pour l'esprit » (*Ibidem*). Et de conclure ce point sur un constat de nihilisme généralisé de l'après-guerre qui rend bien dérisoire les « picotements inoffensifs » des scandales surréalistes : « Le scandale pour le scandale, dans une société qui ne croit plus à rien, qui n'est plus assurée ni de ses bases ni de sa morale, est en 1949 une valeur qui n'a plus cours » (*Ibidem*). En somme la situation s'est à cet égard comme renversée – la culture surréaliste du tapage apparaissant rétrospectivement, dans un monde qui ne croit plus à rien, comme le succédané dépassé d'un idéalisme puéril et bon enfant. Gracq ajoute un second motif de l'obsolescence du surréalisme, ou plutôt de l'occurrence de l'épuisement de sa vertu régénératrice pour la littérature et pour les arts : il s'agit de la récupération officielle du mouvement, qui relève pour lui en particulier d'une véritable ironie de l'histoire :

[...] ce mouvement qui s'est voulu une gifle perpétuelle à tout ce qui a fait carrière et profession de sérieux, a obtenu finalement une espèce de consécration ; il est devenu un bien national et presque officiel, mieux encore : un article d'exportation appréciable dont l'Amérique en particulier se montre friande, et que les services culturels français diffusent maintenant avec gravité. (Gracq 1989, 1026)

C'est désormais le temps de l'embaumement et du fleurissement des tombes pour ce qui est devenu une école historiquement marquée et désormais dépourvue de toute capacité de subversion.

Un dernier motif avancé par Gracq quant à l'obsolescence du surréalisme est ce qu'il considère comme la dérive technique des continuateurs du mouvement au lendemain de la guerre, en quoi le conférencier de 1949 voit « des tentatives non pas neuves, mais très exactement rétrogrades » (Gracq 1989, 1028) de refaire à contretemps une révolution qui avait en réalité avorté. Les exemples qu'il donne à cet égard sans aménité sont le théâtre de Henri Pichette et le courant lettriste autour d'Isidore Isou. Cette dérive technique constitue en fait aux yeux de Gracq (comme, dit-il, à ceux de Breton lui-

même)⁸ la négation même de l'esprit du surréalisme, dans la mesure où la technique tend par définition à figer là où le mouvement se définissait essentiellement comme cet art de l'irruption, de l'instantané et de l'imprévisible qu'emblématise à ses yeux la poésie et la figure même de Breton (Gracq 1989, 399-400 ; 1967). La technique constitue à cet égard non seulement une structure rigide, mais aussi un corps étranger qui ne peut que subvertir et aliéner l'identité propre du surréalisme telle que l'essentialise Gracq. C'est en des termes analogues qu'il a pu décrire de manière récurrente le tournant politique de 1925, fortement perceptible à l'abîme qui sépare, selon la préface de *La Victoire à l'ombre des ailes*, le *Manifeste* de 1924 et le *Second manifeste*, qui est « obsidional », « appel non déguisé à l'activisme et à la violence » (Gracq 1995, 1116). Ce virage politique est analysé par Gracq comme la résultante d'une contradiction à la fois inévitable et délétère qui s'est imposée au surréalisme dès lors qu'il a tendu à dépasser le stade groupusculaire qui était le sien au commencement : contradiction entre d'une part le besoin de trouver une assise sociologique à gauche – assise naturelle en somme pour un mouvement qui se vivait comme une révolution, et d'autre part la modalité contrainte de cet élargissement qui, se heurtant à une « fin de non-recevoir », passait par les fourches caudines du Parti Communiste Français – ce qui correspondait selon Gracq à une externalisation artificielle de la dynamique révolutionnaire propre au surréalisme : « La recherche se poursuit, ... mais toute exploration se double désormais d'une activité de justification incessante, toujours encombrante et parfois paralysante... » (1118). Et de citer à l'appui certaines pages des *Vases communicants*. L'allégeance, même « du bout des lèvres », à une doctrine et une organisation externes aurait ainsi amené à « plus ou moins s'autocensurer » un mouvement d'« essence tout à fait libertaire » : « La démarche surréaliste, écrit Gracq, ne garde plus tout à fait, dès 1925, la même liberté insolente » (*Ibidem*).

Une cohérence problématique

Que reste-t-il du surréalisme après sa disparition comme mouvement actif et dominant ? Gracq reprend à plusieurs reprises cette question qu'il pose deux ans seulement après l'écriture de l'essai aussi magistral qu'enthousiaste qu'il a consacré en 1947 à Breton – une question sur laquelle il a toujours volontiers accepté de revenir tant elle lui paraît cruciale pour comprendre – au moins en France – la littérature du second XX^e siècle, et au-delà le sens même de l'activité littéraire telle qu'il l'entend. Interrogé en 1986 pour les Éditions de la Manufacture par Jean Carrière qui lui demande en quoi le surréalisme a « réussi », Gracq répond que la question n'a pas de « sens appréciable » :

⁸ Voir Breton 1952, 176 sq. cité in Gracq 1995, 1119.

« Il est passé dans le sang d'une époque, avec toutes les transfusions, tout le métabolisme imprévisible qu'implique une telle mise en circulation. Les grands mouvements, ceux qui comptent sont ceux qui se *perdent*, comme l'eau d'un oued dans les sables, qui disparaît à la vue, mais continue à irriguer souterrainement » (Gracq 1995, 1243). Le propos rejoint celui de la conférence *Le surréalisme et la littérature contemporaine*, prononcée près de quarante ans plus tôt alors même que le mouvement subsistait encore et que Breton était en vie : « Le succès du surréalisme ... est dans une aptitude rarement atteinte par d'autres mouvements à la dissémination à distance, à la dilution jusque dans des eaux étrangères et lointaines, à la dissémination à distance » (Gracq 1989, 1010). Déjà galvaudé comme l'indique son succès comme adjectif mis à toutes les sauces au détriment du substantif, le surréalisme apparaîtrait en somme sur le mode de la présence-absence, d'un universel culturel devenu une sorte d'impensé, ainsi que l'analysait Maurice Blanchot dans un article de 1945 que reprend Gracq : « Personne n'appartient plus à ce mouvement et tout le monde sent bien qu'il aurait pu en faire partie. [...] Le surréalisme est partout. C'est un fantôme, une brillante hantise littéraire. À son tour, métamorphose méritée, il est devenu surréel » (Gracq 1980, 1010).⁹ Gracq comme Blanchot prennent donc acte d'une double invisibilisation : comme mouvement, après quelque vingt ans au-devant de la scène littéraire et artistique, puis rapidement comme bien commun banalisé appartenant à l'imaginaire collectif. Incorrigible géographe, Gracq résume ainsi ce paradoxe dans sa conférence de 1949 : « Je dirais volontiers que l'alluvion surréaliste, avec sa grande densité poétique, a *coulé à fond*, très vite, dans le subconscient de l'époque, et que ce qui en émerge et s'expose à la vue directe n'est qu'une faible partie de ce qui reste immergé et qui leste invisiblement une littérature qui refuse de s'en reconnaître tributaire » (Gracq 1989, 1023).

Cette extrême plasticité du surréalisme, paradoxale pour un mouvement si « hérissé » (le mot est de Gracq) contre toute tentative de récupération, tient pour le conférencier de 1949 à ce qu'on peut qualifier comme une double incohérence constitutive. D'une part « le surréalisme, et là résidera en grande partie son ambiguïté déconcertante et apparente, est un *système d'idées* qui s'est accommodé tant bien que mal d'un *style de vie* qui lui préexistait, qui n'était que très vaguement taillé à sa mesure, et qui était le legs du dadaïsme » (Gracq 1989, 1013). Discordance du fond et de la forme en quelque sorte, à laquelle aurait succédé la discordance entre ce même « système d'idées » et l'engagement auprès du Parti Communiste Français. D'autre part, Gracq lie cette plasticité qui a permis la dilution et les métamorphoses du surréalisme à son absence d'assise théorique sérieuse malgré les efforts réitérés de Breton, auxquels il n'a jamais prêté un grand crédit. Il reprend à cet égard l'expression de « fourre-tout théorique » utilisée par son ami Jules

⁹ Voir Blanchot 1945, 94. Blanchot avait donné un article aussi bref que décisif sur *Au Château d'Argol*, 1947. « Grève désolée, obscur malaise », in *Cahiers de la Pléiade*, n° 2.

Monnerot (1945, 44), sociologue antillais qui fut un des fondateurs du Collège de sociologie aux côtés de Bataille, de Caillois et de Leiris : un « fourre-tout » où Freud cohabite avec Théodore Flournoy, Charles Fourier avec Lénine, l'inavoué Bergson (référence cryptique du mouvement selon Gracq 1989, 497-499) avec le revendiqué Marx, l'inavoué Nietzsche avec le revendiqué Hegel, etc. Gracq refuse à cet égard dans son essai sur Breton de parler de « syncrétisme », qui ne rend pas compte à ses yeux de la logique qui fonde une telle disparate théorique : « Bien plutôt que de “fondre des éléments qui hurlent d'être rapprochés” en une sorte d'éclectisme qui sent le marécage, Breton a entendu maintenir exaspéré le “hurlement” constant à ses oreilles comme la composante nécessaire d' “éréthisme continu” sans laquelle un pli intime lui interdit sans doute de se sentir vivre » (Gracq 1989, 443-444). Dans le recueil posthume de fragments *Nœuds de vie*, Gracq présente comme caractérisant plus essentiellement le mouvement son caractère foncièrement anti-théorique et anti-intellectualiste, en opposition et en complémentarité avec ce qu'il appelle, chez Paul Valéry dont il rappelle volontiers qu'il fut le mentor de Breton, « la réduction au type et à la détection du mécanisé » (Gracq 2021, 126). La recherche d'une armature intellectuelle a même constitué aux yeux de l'auteur une bascule entre l'effervescence et la fraîcheur inventive des débuts (avant 1925) et un tournant vers une forme involontaire de mécanisation : le surréalisme serait alors « marqué à l'excès par quelques *must* intouchables, qui sont aujourd'hui ses taches de vieillesse les plus apparentes (la “révolution”, le freudisme, etc.), et par une technique de l'insolite qui reposait d'abord sur la collision » (Gracq 2021, 79).

Si le surréalisme selon Gracq s'est affaibli de rechercher une armature exogène, c'est que le fondement théorique était à chercher au dedans – dans ce qu'Edgar Poe appelait le « principe poétique » (Gracq 1995, 1136 et note). C'est à la poétesse belge Suzanne Lilar que reviendrait selon Gracq la détermination la plus convaincante de celui-ci ainsi que le développe la préface de 1979 au *Journal de l'analyste*. L'ouvrage de Suzanne Lilar, à la fois journal poétique et essai, apparaît à cet égard aux yeux du préfacier comme un révélateur de ce que serait *in nuce* le surréalisme, en quelque sorte son « site » le plus intime par quoi il échapperait aux aléas du temps et de l'histoire. De cet éclairage focal il retient trois traits qu'il considère comme particulièrement spécifiants : d'une part le caractère foncièrement pratique de l'activité surréaliste (Gracq répète volontiers la mise en garde de Breton : « Qu'on se donne seulement la peine de *pratiquer* [la poésie] ») (Gracq 1995, 1136). D'autre part cette authentique révolution poétique qui « a consisté à déconnecter la poésie du langage, à rendre à la poésie la liberté d'apparaître sous son vrai nom partout où il lui plaît, non seulement dans les arts, en dehors de la littérature, mais dans tous les domaines de la vie » (*ibid.*). Enfin, plus significatif encore peut-être est-ce que Suzanne Lilar telle que la lit Gracq révèle d'une poétique du « passage », qui

est le moment où « l'apparence secrètement minée [d'une image] vacille et bascule dans une tout autre image, créant par-là cet émoi un peu désorientant qui est le propre de la poésie » (Gracq 1995, 1137) : poétique de l'émoi plus que de l'émotion – ce point me paraît important ; poétique de l'entre-deux, de ce qui se tient à la crête de l'instant entre un avant et un après ; émoi qui est défini par Breton dans *L'Amour fou* à travers cette « sensation d'aigrette de vent aux tempes » (Breton 1992, 678) que Gracq se plaît volontiers à citer. Là se définit un nouveau genre de beauté que précise la préface de l'exposition *La beauté convulsive* : relevant non plus de l'idéal comme elle l'était encore avec Baudelaire, mais de la « vertu », c'est-à-dire « porteuse de forces, de connivence avec les influx cachés qui innervent ce monde » (Gracq 1995, 1155). L'enjeu de l'art et de la littérature se déplace alors d'une fonction esthétique devenue secondaire à une fonction sociale et anthropologique – déplacement majeur qui atteste la primauté nouvelle d'un paradigme du collectif. C'est ce dont rend compte la notion de « magie » dont Gracq reprend la caractérisation à la nouvelle sociologie française d'Hubert et Mauss et qui, dans la phrase de Breton en particulier, opérerait une interconnexion intime entre « l'armature de la langue » et celle du monde, et qui, se faisant « bonne conductrice », restaurerait un pouvoir perdu du langage sur les choses (Cfr. Hubert, Mauss 1904).

Le surréalisme dans l'histoire littéraire

Que les surréalistes aient rejeté toute idée d'une mise en perspective historique (pour Breton, « l'histoire tombait au-dehors comme la neige », écrit Gracq dans *En lisant en écrivant* 1995, 730), cela ne distingue guère pour l'historien le mouvement du courant intellectuel dominant des lendemains de la Première Guerre mondiale, marquée par le bergsonisme et commun par exemple à Proust, Claudel, Gide ou Valéry. Ce qui le distingue en revanche est sa fureur à rejeter toute patrimonialisation d'un héritage et, à l'instar de Dada dont il est plus proche que Gracq ne veut bien le dire, à faire table rase du passé. Le surréalisme est ainsi, rappelle la conférence de 1949, le premier mouvement littéraire à compter dans ses rangs une majorité d'écrivains à ne pas être passés par les humanités classiques et à faire ainsi basculer dans un demi-néant vingt-cinq siècles de culture. Cela confère me semble-t-il une profondeur de champ considérable à l'opposition, proposée par le préfacier de *La Beauté convulsive* comme « les deux modes d'action majeure de l'art sur la sensibilité » (Gracq 1995, 1154), entre une poétique du « saisissement » dont le surréalisme aurait été l'instigateur privilégié à l'époque moderne et une poétique de l'« imprégnation » qui caractériserait ses prédécesseurs. En cela aux yeux de Gracq, il fait pleinement époque et à certains égards *fait* culturellement son époque et celles qui ont suivi. Dans le domaine plus spécifique de la poésie, il a contribué

plus que toute autre expression artistique à déconnecter « formellement » celle-ci du langage, ainsi que le précise en 1978 l'auteur dans sa « Réponse à une question sur la poésie » (Gracq 1995, 1174) – question demandant en substance pourquoi on manque de poètes aujourd'hui.

Si la raison en est pour lui, justement, cet effacement partiel de ce lieu naturel de la poésie qu'était jusqu'alors le langage, elle réside aussi dans un changement majeur quant au statut de l'altérité en littérature : non plus « le monde naturel » comme c'était le cas à l'époque romantique, mais désormais un univers social devenu opaque. Or le surréalisme pour Gracq est à cet égard la dernière manifestation de cet ancien statut de l'altérité. Cette bascule dans le statut de l'altérité est une raison majeure de la perte progressive de terrain de la poésie au lendemain de la Seconde guerre mondiale ; elle est ce qui fait du surréalisme une forme de terminus, comme Gracq l'a dit de Proust sur un autre plan (Gracq 1995, 621 sq.), en ce qu'il constitue le dernier mouvement à conférer à la poésie une place centrale, et corrélativement – de manière paradoxale pour un courant qui entendait détruire la littérature – le dernier à attester l'éminence symbolique de cette dernière dans le monde moderne.

Gracq analyse cette ultime affirmation de la souveraineté de la poésie dans le bref texte qu'il a donné à Marc Eigeldinger pour son *André Breton. Essais et témoignages* publié en 1953 à la Baconnière, texte intitulé « Spectre du poisson soluble ». Il précise en quoi le surréalisme opérait une rupture profonde dans l'histoire de la poésie en renversant la stratégie de coupure linguistique du poème par rapport à ses objets, stratégie inaugurée par Baudelaire et portée à son achèvement par Mallarmé et Valéry. Il s'agirait désormais d'effectuer dans le poème une réflexion réciproque du regard et de l'objet : le poème, écrit-il, « perd son opacité construite et détachée, et se réduit à la conjonction d'un élément, qui baigne universellement les consciences, et d'un regard [...] » – par quoi « le poème redevient soluble dans la poésie » (Gracq 1989, 905). En d'autres termes encore, l'impersonnalité énonciative conquise par les poètes dans la seconde moitié du XIX^e siècle au prix de cet exil du monde s'opérerait à nouveau frais par l'abouchement du poème avec un inconscient collectif qui livre d'un même geste unificateur le monde extérieur et le monde intérieur.

Or ce renouvellement de fond du statut du poète et de celui de la poésie, selon Gracq, n'est pas allé sans susciter une situation paradoxale dans la production poétique de l'après-guerre : le raz-de-marée attendu par la révélation de l'automatisme a débouché sur une « postérité décevante et cloîtrée [qui] est à n'en pas douter celle même du surréalisme » (Gracq 1989, 906). Celui-ci, selon le même texte, serait le responsable involontaire d'une double dérive « impliquée dans quelque flottement de la position initiale » (907). D'une part le « pari héroïque » de l'automatisme dans le *Manifeste* de 1924 s'appuyait sur la promotion d'une *recette* pour atteindre « une authenticité totale

pour la production poétique » par-delà « la monnaie de singe de la littérature qui circule » (*Ibidem*). Or cette ouverture destinée à ce qu'à l'instar de Desnos chacun « *parle pour tous du fond de la nuit* » s'est progressivement muée, estime Gracq, en une multitude de territoires poétiques sans communication entre eux où « chaque talent individuel se retranche sur ses terres à l'abri du slogan à tout faire de l'authenticité » (Gracq 1989, 905). Cette multiplicité des recherches techniques d'une *recette* ferait par là-même de la lecture de la poésie « un tourisme privilégié et dispendieux qui exige des *guides* » (*Ibidem*). L'immersion dans la grande mer commune de l'inconscient aurait donc finalement débouché, en une nouvelle ironie de l'histoire, sur une atomisation en individualités fermées et jalouses, et fait avorter le grand projet d'un dépassement de cette culture du moi qui avait été si prégnante de part et d'autre de la Première Guerre mondiale. Si cette contraction individualiste tardive constitue de ce point de vue pour Gracq une régression au regard de l'ambition anthropologique de l'esthétique surréaliste d'avant-guerre, elle permet aussi a contrario de mesurer ce qui a fait la force singulière du mouvement comme l'écrivain le déclare sans ambages à Jean Carrière : « Il y a eu, après le surréalisme, des "mouvements" intéressants, il n'y en a guère eu, à mon sens, de fertilisants » (Gracq 1995, 1242).

Le surréalisme tel que le considère rétrospectivement Gracq s'inscrit dans une histoire longue : plutôt que le paradigme de la rupture auquel souscrivait le mouvement et qui est volontiers mis en avant par la critique, l'auteur de *Préférences* privilégie celui de la continuité et de l'héritage. Si « une filiation sans rupture », dit-il dans « Le surréalisme et la littérature contemporaine », unit le dadaïsme au surréalisme, notamment à travers la revendication des mêmes « grands ancêtres » (Vaché, Cravan, Rigaud, tous sacralisés par le suicide), la mise en perspective historique qu'il propose est celle d'une antithèse poussés presque jusqu'à la caricature : « En fait le surréalisme succède au dadaïsme en 1922 comme une phase constructive à une phase destructive » (Gracq 1989, 1013), et en somme comme l'ordre succède au désordre. Cette opération de dissociation, accomplie en particulier dans sa préface de 1967 à la réédition de *Henri d'Ofterdingen* de Novalis, lui permet de faire bifurquer l'ascendance du mouvement vers le romantisme allemand, qu'il oppose à son tour fortement, comme il est de mode pour les intellectuels de sa génération, au romantisme français.¹⁰ Il s'agit pour les deux mouvements d'un moment prophétique où « il y va de tout », c'est-à-dire de « la récupération sans délai de l'âge d'or » (Gracq 1989, 985-986) ; de la conviction déjà énoncée par Novalis que le « le métier d'écrivain est une activité secondaire » et que la poésie est avant tout une « pratique » qui transcende le langage et comme telle vise le « réel absolu » (986). Des

¹⁰ « C'est la reprise à son propre compte, à plus d'un siècle de distance, par le surréalisme des visées majeures du romantisme allemand, qui nous fait toucher du doigt à quel point le romantisme français ... s'est payé de sa menue monnaie ... » (Gracq 1989, 985-986).

phrases, souligne Gracq, comme « Le monde se fera rêve, le rêve se fera monde », ou « L'amour est le point final de l'histoire du monde » pourraient être reprise telles quelles par Breton. Le surréalisme est en l'occurrence largement envisagé comme une « réplique » de cette « révolution édénique » (987). Le même texte souligne cependant ce qui distingue les deux mouvements, nuancé par là-même fortement ce qu'impliquait le terme de « réplique ». Le romantisme allemand aurait ignoré, selon Gracq qui s'appuie essentiellement sur les analyses de Ricarda Huch (1933) et d'Albert Béguin (1937), le tragique de l'histoire.¹¹ Or les surréalistes étaient conscients, précise l'auteur qui reprend à cet égard, me semble-t-il, les propos de Béguin dans son *Cahier du Sud* consacré en 1949 au romantisme allemand, de ce que l'angélisme d'un Novalis, à vouloir concilier les contraires, « déversait sur le monde, en même temps qu'un flot de poésie, le contenu d'une redoutable boîte de Pandore » (Gracq 1989, 997) ouvrant à toutes les compromissions. « La différence fondamentale entre le mouvement d'Iéna et le surréalisme, écrit Gracq, tient pour une part dans la reconnaissance angoissée [...] de certaines *structures dures* que le monde oppose à la volonté de libération de l'homme : la sexualité, la fatalité de l'histoire, la "bataille d'hommes" [...] » (Gracq 1989, 996). Ce qui sépare le Paris de 1925 et l'Iéna de 1798, ce n'est nullement une conception neuve de la poésie et de son rôle, ce n'est pas Rimbaud, ce n'est pas Maldoror : « c'est Sade, Freud, c'est Lénine, c'est le problème posé du suicide, c'est l'humour nihiliste de Vaché, qui est toujours *collision*, aussi éloigné que possible de l'ironie romantique [...] » (*Ibidem*).

La préface que Julien Gracq a donnée pour l'édition de 1947 des *Œuvres Complètes* de Lautréamont, texte intitulé « Lautréamont toujours » et repris dans *Préférences*, se propose d'inscrire le mouvement surréaliste dans une perspective historique encore élargie. L'auteur comble en particulier l'intervalle séculaire entre le romantisme allemand et le surréalisme avec un intercesseur de premier plan : Lautréamont, qu'il qualifie de « grand dérailleur de la littérature moderne » (Gracq 1989, 882) : terroriste des lettres, en somme, propre à renvoyer d'un coup au magasin des antiquités tous les auteurs, de Boileau à Valéry, qui s'efforcent de réglementer et de rationaliser le champ littéraire.¹² Le texte dresse à cette occasion un véritable tableau de l'histoire littéraire française, où celle-ci apparaît « soumise à un rythme régulier de pulsation », et où « à une diastole euphorique succède presque toujours typiquement une systole anxieuse » (Gracq 1989, 884) : diastole de la Renaissance et de l'Encyclopédie, systole du « XVII^e siècle de Port-

¹¹ Cfr. Béguin 1993 [1937] ; Huch 1933.

¹² Un autre intercesseur de premier plan est Rimbaud, dont le texte « Un centenaire intimidant », également repris dans *Préférences*, décrit la poésie en des termes analogues à ceux dont il use pour qualifier la poésie surréaliste : « solaire, torride, turgescence, baignée dans l'ozone, identifiable à son crépitemment sec et continu, sa déchirure bleu éclair d'arc voltaïque » (Gracq 1989, 928-929). Sur le regard de Gracq sur Rimbaud, voir Vignes Sylvie, 129-151, in Marot 2004.

Royal, de Fénelon et de Madame Guyon » et du « XIX^e siècle du faux romantisme français » (885). Les mouvements de systole sont ceux que domine le rationalisme, allié d'une « bourgeoisie marchande » (884) soucieuse d'ordre et de comptabilité, mais la répression qui s'exerce alors sur les élans de la poésie comme sur les poussées irrationnelles ne peut rendre, explique Gracq, que plus violente l'irruption de ces dernières. Cagliostro, Sade, Lautréamont, la bombe atomique même seraient quelques noms de ces explosions de « forces obscures », de ses expressions d'un retour du refoulé aux conséquences libératrices ou dramatiques. Le raisonnement de l'auteur combine en l'occurrence dans ce texte une « analyse marxiste dont la légitimité n'est pas à mettre en question » (*Ibidem*) et une analyse freudienne. Mais entre les structures de « l'histoire profonde » léguée par Marx et les poussées de l'inconscient, le préfacier tente de faire un pont et d'expliquer que les révolutionnaires, rationalistes impénitents, n'ont pas suffisamment compris l'apport qui pouvait être celui de l'irrationnel et « l'avantage qu'il y avait à mettre de son côté les *forces obscures* » (887). Cette opération appelle la mobilisation de ce que Gracq désigne comme « un des mythes les plus puissants et les plus rarement avoués de notre époque, celui de l'ange exterminateur » (900). Il confère à cet égard une place éminente aux figures de Robespierre et de Saint-Just, qui seuls ont tenté de jouer ce qu'il appelle le « grand jeu », et de déployer dans leur intégralité les ressources potentielles de l'homme :

Ce qui donne à la figure de Robespierre ce rayonnement sans égal, c'est qu'il a été le seul à comprendre la nécessité [du grand jeu], à vouloir par un coup de barre d'une hardiesse inégalée "récrire ou bien" ce que des siècles de luttes terribles avait écrit au mal ... Robespierre a voulu que dans la Révolution qu'il rêvait, pût entrer l'homme *complet*, avec armes et bagages, qu'il pût s'y accroître et s'y développer dans tous les sens. (Gracq 1989, 887)

L'apanage de ces prophètes de l'homme complet est la pureté et la beauté – celle, morale, de Robespierre, celle de Saint-Just à la « beauté surnaturelle » (900), celle de Novalis – également aussi pur que beau, celle des juvéniles poseurs de bombes russes sortant en 1907 de « quelques phalanstères édéniques », celle de Lautréamont enfin dont on ne connaît pas le visage mais qu'on ne peut imaginer, écrit l'auteur, que sous les traits d'un « dynamiteur archangélique » (901). Le surréalisme à ses débuts s'inscrit selon Gracq, qui me semble à cet égard plus proche de Hegel que de Marx et plus proche de l'idéalisme romantique d'Iéna que du matérialisme dialectique, dans la lignée de cette alliance entre la pureté révolutionnaire et l'attention aux forces obscures qui seule peut réaliser selon lui l'homme complet et tendre vers l'esprit absolu. C'est donc clairement dans le sens d'une poétique du sublime et d'une politique du sublime qu'il pense et entend sauver la dimension révolutionnaire du mouvement, et non comme on l'a vu dans la soumission à un parti rationaliste et dogmatique.

Le religieux et le sacré

Ce qui a fasciné Gracq dans le surréalisme, c'est aussi ce par quoi il s'est révélé à la fois comme l'expression la plus forte du sacré à l'époque moderne, et comme la naissance de ce qui ressemblerait fort à une nouvelle religion. Si ces deux aspects sont liés, ils constituent en fait pour lui une polarisation ambivalente du phénomène surréaliste. Précisons que Gracq lui-même n'est en rien un esprit religieux, et rappelons bien entendu que l'hostilité à la religion, et au premier chef à la religion chrétienne, fait partie des fondamentaux indiscutés de la grande majorité des surréalistes. À la dimension institutionnelle du religieux, dogmes et desservants, qui fait l'objet d'une détestation générale, Gracq oppose le religieux en tant que quête d'une révélation ultime qui appartiendrait à l'esprit plus qu'à la raison, quête d'un absolu vécu comme une expérience brûlante. Il reprend à cet égard volontiers la thèse de son ami Jules Monnerot¹³ dans son ouvrage *La Poésie moderne et le sacré*. L'essai consacré à André Breton insiste sur ce qui a été à l'origine du mouvement : une « parole proférée » (Gracq 1989, 404) qui résonne dans une période de lucidité glacée, une « soif [moins de vérité] que de révélation », qui font que « le monde spirituel... se remagnétise » (406). Les surréalistes des débuts sont à plusieurs reprises décrits par Gracq comme une micro-société d'« adeptes », un *Bund* (au sens que donnaient à ce terme les romantiques allemands), qui fournissait à ses membres « une doctrine – une mystique – des rites sommaires – un lien d'« âme » (420), une mythologie et un index, et qui désignait « le lieu et la formule » avec « la vigueur hallucinatoire d'une terre promise » (414). L'auteur de l'essai fait ainsi de Breton un « Saint-Paul du surréalisme », de sa parole une « prédication » faisant des « convertis », et du mouvement qui l'animait « le souffle le plus évangélique qui ait traversé la poésie française » (413). Reprenant Monnerot qui affirme contre Breton lui-même que « la transcendance hante le surréalisme » dans un monde qu'il décrit comme post-chrétien¹⁴, Gracq emboîte le pas à l'anthropologue : « Toutes proportions gardées [...], c'est bien à l'état naissant d'une religion avortée que la haute période du surréalisme fait écho » (410). En cela il prend explicitement le contre-pied de Nadeau, qui aurait, affirme-t-il, censuré dans son histoire du mouvement cette dimension du sacré et du religieux (cfr. Nadeau 1945 ; Gracq 1989, 410). L'auteur propose ainsi des analogies entre certains habitués du café Certa, les romantiques illuminés d'Iéna et les premiers apôtres lancés sur les routes après Emmaüs, tous hantés par l'attente fiévreuse d'une révélation à caractère millénariste dont *Le Rivage des Syrtes* porte la trace.

¹³ Sur les rapports entre Gracq et Monnerot, voir Nagai Atsuko in Marot 2004, 175-198 ; 2018, 203-220.

¹⁴ Ce concept a été repris récemment par des philosophes tels que Marcel Gauchet (1985), ou Gianni Vattimo (2004).

La « terre promise », l'« âge d'or », pour autant, sont de ce monde pour les surréalistes comme pour Gracq lui-même¹⁵, et celui-ci prend soin par ailleurs de relativiser cette référence évangélique, en mettant en avant l'ambivalence de leur expérience du sacré. Au-delà d'un goût prononcé pour le blasphème et la profanation, le mouvement a manifesté comme on sait une fascination pour la violence et pour la mort. Par là il apparaît tendu entre ces deux polarités extrêmes du sacré qu'à la suite d'Henri Hubert et Marcel Mauss, le Collège de sociologie, dont Gracq connaissait bien les travaux à travers Monnerot, a qualifié de sacré « droit » et de « sacré gauche ».¹⁶ C'est ce dernier qu'à la marge du mouvement surréaliste valorisait en particulier Bataille, Gracq partageant en partie avec lui cette idée que seule la violence sacrée – celle, sublime, du « grand jeu » en l'occurrence – était susceptible de refonder une communauté que ne parvenait plus à souder le sacré « droit », et de restaurer le lien rompu entre éthique et esthétique.

Malgré l'obsolescence dont l'a frappé son culte du scandale, malgré sa faiblesse théorique et ses dérives, malgré l'absorption collective de son imaginaire, le surréalisme reste donc aux yeux de Gracq un recours. C'est ce qu'il explique dans sa conférence de 1949 à Anvers comme en 1960 devant un public de normaliens acquis à la littérature existentialiste et au « Nouveau roman ». Dans « Le surréalisme et la littérature contemporaine », l'auteur s'en prend avec violence au courant incarné par Sartre, Camus et Malraux. Il lui oppose le surréalisme en fonction du critère de la place faite à l'homme dans le monde actuel : «... jamais peut-être la figure de l'homme n'a été plus systématiquement rétrécie, plus soulignée son impuissance, plus approfondi son souci, que dans l'image que prétend nous fournir cette après-guerre, la plus défaitiste peut-être sur le front de combat des grandes revendications de l'homme, qui ait encore jamais vu le jour » (Gracq 1989, 1029). À cette image d'une guerre perdue par la littérature et singulièrement par la poésie, le surréalisme opposerait symétriquement celle d'une épopée poétique indéfectiblement conquérante et par là-même toujours actuelle : « En face de l'homme à terre, qui est le thème privilégié de la littérature d'aujourd'hui, le surréalisme dresse la figure de l'homme en *expansion*, triomphant un jour de la mort, triomphant du temps, faisant enfin de l'action la sœur même du rêve [...]. Au milieu d'une époque qui l'abdique, il est un acte de foi sans retour dans la puissance

¹⁵ Comme le montre par exemple, dans le second roman de l'écrivain, *Un Beau ténébreux* (1945), le discours du protagoniste Allan (Gracq 1989, 144-148).

¹⁶ L'opposition entre sacré droit et sacré gauche, introduite au tournant des XIX^e-XX^e siècles par Marcel Mauss et Henri Hubert sans les livraisons de *L'Année sociologique*, et reprise par Freud sous la formule devenue consacrée d'« ambiguïté du sacré » (Freud 1913), rend compte des liens entre le Mal, l'impur et l'expérience du sacré. Cette dimension a été reprise par Caillois (1939), et particulièrement développée, notamment dans le cadre des travaux du Collège de sociologie puis dans la revue *Acéphale*, par Georges Bataille (*Nietzsche, La Littérature et le Mal, L'Expérience intérieure*, etc.). Voir Marot 2018, 19-114.

inconditionnée de l'esprit » (1030-1031). Le constat d'épuisement de la littérature d'après-guerre, dont Gracq émet l'hypothèse qu'il serait le contrecoup de l'extraordinaire ambition du surréalisme, s'aggrave encore selon lui avec le Nouveau roman. Celui-ci perd jusqu'au sens de l'histoire et du tragique pour décrire un univers d'où l'homme même est absent, et où la sécession du langage et du monde organique est portée à son comble. Ce nouveau panthéon littéraire signe à ses yeux le déclin du statut de la littérature à une époque de « civilisation » globale et non plus de « culture » - pour reprendre une opposition spenglerienne proposée par la conférence de 1960 (Gracq 1989, 866).¹⁷ Le surréalisme, dans la continuité d'un Hölderlin, d'un Novalis, d'un Rimbaud ou d'un Jünger, constituerait alors un recours aussi exemplaire qu'inactuel : « À travers mille contradictions [...], il a eu cette vertu essentielle de revendiquer à tout instant l'expression de la totalité de l'homme [...], et il a su se maintenir au sein de cette contradiction [...] en maintenant à leur point extrême de tension les deux attitudes simultanées que ne cesse d'appeler ce monde fascinant et invivable où nous sommes : l'éblouissement et la fureur » (880-881).

BIBLIOGRAPHIE

- BÉGUIN, A. 1937. *L'Âme romantique et le rêve*. Marseille : Cahiers du Sud. Rééd. 1939, Paris : José Corti.
- BLANCHOT, M. 1945. "Quelques réflexions sur le surréalisme". *L'Arche*, 8, août 1945.
- BRETON, A. "Situation du surréalisme entre les deux guerres". VVV, t. II-III, New York.
- . 1952. « Entretien avec André Parinaud ». In *Entretiens*. Paris : Gallimard.
- CAILLOIS, R. 1939. *L'Homme et le sacré*. Paris : Gallimard.
- CHÉNIEUX-GENDRON, J. 1983. *Le Surréalisme et le roman*. Paris : L'Âge d'Homme. Rééd. augm. 2014. *Inventer le réel. Le Surréalisme et le roman (1922-1950)*. Paris : Champion.
- FREUD, S. 1913. *Totem et tabou*. Paris : Payot.
- GAUCHET, M. 1985. *Le Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*. Paris : Gallimard.
- Gracq, J. 1967. "Plénièrement". *Nouvelle Revue Française*. Rééd. 2006. Paris : Fata Morgana.
- . 1989. « Novalis et Henri d'Ofterdingen ». In *Œuvres Complètes*, t. I. Éd. B. Boie. Paris : Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade".
- . 1989. André Breton. Quelques aspects de l'écrivain. In *Œuvres Complètes*, t. I. Éd. B. Boie. Paris : Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade".
- . 1989. « Le surréalisme et la littérature contemporaine ». In *Œuvres Complètes*, t. I. Éd. B. Boie. Paris : Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade".
- . 1991. Préface de *La Beauté convulsive* (catalogue de l'exposition André Breton, Centre Pompidou). Paris : Éditions du Centre Pompidou.
- . 1995. "Proust considéré comme terminus". *En lisant en écrivant*. In *Œuvres Complètes*, t. II. Éd. B. Boie et C. Dourguin. Paris : Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade".

¹⁷ Gracq se réfère à l'ouvrage d'Oswald Spengler *Le Déclin de l'occident* (1918-1922).

- . 1995. « Entretien avec Jean Carrière ». In *Œuvres Complètes*, t. II. Paris : Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade".
- . 1995. « Préface à *La Victoire à l'ombre des ailes* de Stanislas Rodanski ». In *Œuvres Complètes*, t. II. Paris : Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade".
- . 1995. « Préface au *Journal de l'analogiste* de Suzanne Lilar ». In *Œuvres Complètes*, t. II. Paris : Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade".
- . 2021. *Nœuds de vie*. Paris : José Corti.
- MURAT, M. (eds.). 2013. *Gracq dans son siècle*. Paris : Classiques Garnier.
- GROSSMAN, S. 1980. *Julien Gracq et le surréalisme*. Paris : José Corti.
- HUBERT, H., MAUSS, M. 1904. *Esquisse d'une théorie générale de la magie. L'Année sociologique*. Rééd. 2019. Paris : PUF, "Quadrige".
- HUCH, R. 1933. *Les Romantiques allemands*. Paris : Grasset.
- LYOTARD, J-F. 1979. *La Condition post-moderne. Rapport sur le savoir*. Paris : Éditions de Minuit.
- MAROT, P. 1993. "Julien Gracq et le surréalisme". In *Œuvres et critiques*, XVIII, 1–2. Paris.
- . 2018. "Ni avec toi, ni sans toi. Les enjeux de la question du sacré chez Julien Gracq". In *Julien Gracq et le sacré*, série « Julien Gracq » n° 8. Paris : Lettres modernes–Minard.
- MONNEROT, J. 1945. *La Poésie moderne et le sacré*. Paris : Gallimard.
- NADEAU, M. 1945. *Histoire du surréalisme*. Paris : Éditions du Seuil.
- NAGAI, A. 2018. « La correspondance Julien Gracq – Jules Monnerot ». In Marot, P. (dir.). 2018. *Julien Gracq 8 : Julien Gracq et le sacré*. Paris : Lettres modernes–Minard.
- . 2004. "Gracq et Monnerot". In Marot, P. (dir.). 2004. *Julien Gracq 4 : Références et présences littéraires*. Paris : Lettres modernes–Minard.
- . 1998. "Quelques aspects polémiques du André Breton de Gracq". In Marot, P. (dir.). 1998. *Julien Gracq 3 : Temps, Histoire, souvenir*. Paris : Lettres modernes–Minard.
- PERRIN, D. 2009. *De Louis Poirier à Julien Gracq*. Paris : Classiques Garnier.
- . 2025. *Julien Gracq 10 : Julien Gracq, une figure singulière de l'écrivain comme intellectuel*. Paris : Lettres modernes–Minard.
- SARTRE, J-P. 1947. "Situation de l'écrivain en 1947". *Les Temps modernes*, avril 1947. Repris in *Qu'est-ce que la littérature ?* 1964. Paris : Gallimard, "Idées".
- VATTIMO, G. 2004. *Après la chrétienté. Pour un christianisme non religieux*. Paris : Calmann-Lévy.
- VIGNES, Sylvie. 2004. "De l'âme appliquée sur de l'âme – et tirant" : présence de Rimbaud dans l'œuvre non romanesque de J. Gracq". In Marot, P. (dir.). 2004. *Julien Gracq 4 : Références et présences littéraires*. Paris : Lettres modernes–Minard, RLM « Julien Gracq ».

DAVIDE DALMAS

VITTORIA E DISSOLUZIONE

Franco Fortini traduttore e interprete del Surrealismo

ABSTRACT: This essay reconstructs Franco Fortini's complex theoretical, critical, and poetic trajectory in relation to Surrealism, highlighting the metamorphosis of his judgment over more than thirty years. Beginning with his early interest in the 1940s and 1950s—culminating in the 1959 anthology published by Garzanti—Fortini engaged with the French avant-garde movement in multiple ways, both as a critic and as a translator and poet, focusing above all on the relationship between poetry and politics and on the dissemination (and dissolution) of Surrealism within contemporary culture. In the 1970s, the shift in historical and cultural conditions led Fortini to formulate the concept of “mass Surrealism,” describing the transformation of Surrealism into a depoliticized collective imaginary absorbed by the society of the spectacle and by the mechanisms of consumption. In this new phase, the author developed a systematic critique of the notion of immediacy—psychic, linguistic, mnemonic—opposing to it the necessity of voluntary memory, mediated form, and conscious historical transmission. This stance is also reflected in his poetic production, which reuses Surrealist procedures—critically—to reveal their limits and move beyond them. The essay focuses in particular on texts such as *L'ora delle basse opere*, in which the visionary dimension is reabsorbed into a clear-sighted representation of bureaucratized horror. In his essays as well, Fortini arrives at an anti-Surrealist position that requires the abandonment even of masters such as Proust and Benjamin, in the name of a poetry grounded in conscious remembrance, in fidelity to the intergenerational pact, and in the ethical-political function of mediation.

KEYWORDS: Surrealism; Franco Fortini; Avant-garde, Mass Surrealism, Poetry and Politics.

Per comprendere le diverse funzioni svolte dal Surrealismo nella letteratura italiana del secondo Novecento è particolarmente importante ricostruire la traiettoria specifica di un poeta, saggista e intellettuale come Franco Fortini, che ha tradotto e interpretato testi e idee del Surrealismo storico, che ne ha valutato l'importanza e la disseminazione anche oltre il campo letterario e che l'ha attraversato nella propria pratica poetica; e che ha costantemente adoperato proprio ‘funzione’ come parola-chiave tra le principali del suo pensiero critico, come mostra un minimo florilegio di alcune delle frasi più importanti di alcuni dei suoi saggi principali:

Una critica che rinunci alla *funzione* di chiarificazione, di comprensione, di confronto, di trasmissione fra le parti dell'uomo e del corpo sociale [...], essa veramente è pericolo. (Fortini 1951, 64-65)

A chi finalmente mi chieda quale sia la *funzione* del critico del nostro paese, dovrei rispondere: compiere scelte, individuare argomenti, costruire discorsi, impiegare linguaggi che siano scelte,

argomenti, discorsi e linguaggi tendenzialmente augurabili ad una società nella quale «il libero sviluppo di ciascuno condizioni il libero sviluppo di tutti». (Fortini 1960, 18)

La *funzione* pratico-politica delle opere di poesia, la loro attitudine ad essere legislative del mondo, si dà certamente ma al termine di un percorso diverso da quello del discorso pratico-politico. (Fortini 1968, 63).

Non v'è dubbio [...] che il ruolo comunque sacerdotale o mandarino degli intellettuali debba essere distrutto o negato. Ma appare chiaro che la sua negazione deve avvenire per una via diametralmente opposta a quella che è perseguita, di fatto, dagli interessi del tardo capitalismo. Cioè riaffermando l'esistenza e l'insostituibilità della *funzione* intellettuale nell'atto stesso in cui si nega il ruolo dei portatori specializzati di quella funzione, ossia degli intellettuali. [...] Credo che la *funzione* debba essere opposta al ruolo: l'intellettuale non ha da vergognarsi della sua specializzazione e del privilegio esplicito (capacità di fare qualcosa meglio di chi non la sa fare) ma solo dei privilegi impliciti che ne trae o che la società gli conferisce (collocazione dell'individuo in una gerarchia di poteri invece che di una *funzione* in una gerarchia di valori). (Fortini 1971, 71-72)

In una parte non trascurabile, questo intenso e duraturo ragionamento sulla funzione della critica, della poesia e dell'intellettuale si è fondato su un confronto-scontro con le avanguardie vecchie e nuove, e in particolare con il Surrealismo. Per ripercorrerne i passaggi, segnati anche da cambiamenti notevoli ma sempre sorretti da alcuni interessi di fondo che fungono da guida costante, è necessario pertanto far interagire saggi, traduzioni e poesie dedicati al Surrealismo con gli snodi dell'intera traiettoria di Fortini.

Un'antologia (1959 e 1977)

Il punto di partenza, non cronologico, deve essere il 1959, quando Fortini pubblica il suo secondo libro di poesia, *Poesia ed errore* (Fortini 1959a). È un conseguimento notevole perché dall'immediato dopoguerra, dopo l'esordio con *Foglio di via* (Fortini 1946a), Fortini aveva tentato ma non era più riuscito a pubblicare un volume complessivo di questa ampiezza, ma al tempo stesso non è il suo risultato poetico più sicuro: contiene tante, forse troppe maniere, non trova un'unità, una struttura forte, al punto che dopo molti ripensamenti si opta, in stretta collaborazione con l'*editor* Bassani, per un percorso cronologico che compone una sorta di diario, “una singolare autobiografia intima e pubblica insieme”. Così è definito il libro da Fortini stesso in quella che Riccardo Bonavita ha definito la sua “più vera chiave di lettura” (Bonavita 2017, 181-182), il *prière d'insérer*, foglietto tirato a parte e inserito all'interno del libro:

Franco Fortini si è formato letterariamente tra il 1935 e il 1939, nella cerchia aristocratica dell'ermetismo fiorentino, e la sua opposizione all'ambiente d'origine fu in realtà, fin da principio, opposizione e conflitto con una parte di sé insopprimibile, con un antagonista perpetuo: vocazione di assoluto, tensione esistenziale e “religiosa”, cui contrastava una volontà di intervento immediato, un rifiuto alla purezza anche letteraria, un pathos razionalistico e politico inconsueto a quei tempi. [...] questa poesia – la quale anticipa agli anni dell'immediato anteguerra e della guerra quel

rinnovamento dei contenuti che si tende erroneamente a datare con gli anni del neorealismo – si pone come necessario tramite tra le due epoche, tra le due Italie opposte e complementari in cui l'Autore e tutti noi ci siamo trovati a vivere. Si richiama, è vero, alla violenza negativa di certo surrealismo francese e di certo espressionismo tedesco. Senza mai abbandonare, però, un terreno di tradizione italiana e toscana, quel “mormorio chiaro e sereno dei colli” che è di volta in volta il segno di una grazia e pace e conciliazione irraggiungibili, nonché di uno “studio più arduo”: quello di “contendere al pianto” la fragilità dell'esistenza.

Nell'autorappresentazione della propria formazione, Fortini inscena così la sua opposizione all'ambiente d'origine (nato a Firenze nel 1917, era cresciuto nell'ambito dell'ermetismo) e il proprio perpetuo conflitto: tra vocazione di assoluto e volontà di intervento immediato, tra tensione esistenziale e rifiuto della purezza; e anche tra una tradizione italiana e l'influenza europea. In questo autoritratto dice quindi di richiamarsi alla “violenza negativa di certo surrealismo francese”, subito associato a “certo espressionismo tedesco”.

Il riferimento non era certo lasciato cadere alla leggera: nello stesso 1959 Fortini pubblicava infatti un volume dedicato proprio al *Movimento surrealista* (Fortini 1959b). Anche oltre l'apparenza divulgativa – il volume apparteneva alle garzantiane *Antologie del saper tutto* – è un libro importante, che viene anche tradotto in spagnolo (Fortini 1962a) e in portoghese (Fortini 1965), e che risente delle reazioni agli eventi del 1956, che suscitarono “in Fortini un rinnovato interesse nei riguardi del Surrealismo” (Diacò 2024, 98), per il suo antistalinismo, come esempio di un rapporto organico tra un gruppo intellettuale e il movimento comunista che non si risolve nella subordinazione o nel fiancheggiamento da “compagni di strada”. Il XX congresso del PCUS e l'invasione dell'Ungheria segnarono un momento decisivo del percorso di Fortini “marxista critico” e anche la sua visione storico-cronologica del Surrealismo ne è condizionata: “a partire dal 1956 – quando anche gli eventi politici han cominciato a dare in parte ragione alle posizioni surrealiste – si è meglio riconosciuto il valore della poesia e della prosa di Breton.” (Fortini 1968b, 129). Per questo, nell'introduzione Fortini sostiene che “alcuni dei valori tipici della rivolta surrealista – la contestazione mediante l'*humour*, la rivendicazione dell'eros, la lotta contro l'etica familiare, contro lo stato ed i miti ufficiali – non hanno perduta *nessuna* delle loro ragioni” (Fortini 1959b, 45).

Il volume avrà una nuova edizione, ampliata e modificata (Fortini, Binni 1977), pubblicata sempre da Garzanti, nel 1977 e curata da Lanfranco Binni, in cui si trova una nuova introduzione di Fortini, molto diversa da quella di una ventina di anni prima. Molto chiara, fin dalla prima pagina, l'idea di fondo di Fortini, che suggerisce il titolo al presente saggio:

Nato nel primo quarto del Novecento [dunque durante l'infanzia di Fortini], il Surrealismo ha avuto la sua vittoria, cioè la sua dissoluzione, dopo cinquant'anni. La sua dissoluzione; perché – come i surrealisti non avevano mai cessato di ripetere e come fin dal 1929 W. Benjamin aveva benissimo interpretato – il Surrealismo non si era voluto impresa letteraria o artistica o politica ma scoperta e

appropriazione d'una realtà diversa da quella proposta alla coscienza quotidiana. E trasformazione generale dell'intelletto umano. Tutte le ipotesi di liberazione dalla realtà borghese, che erano state formulate dai militanti surrealisti mezzo secolo fa, sono diventate pratica di massa (questa la "vittoria" dei surrealisti) ma, in definitiva, strumenti di schiavitù per le masse: dalla abolizione dei nessi spazio-temporali all'automatismo verbale, dall'uso della droga e dell'eroticismo in funzione di perdita dell'identità e di estasi fino alla scomparsa – almeno apparente – di ogni distinzione fra arte e non arte. (Fortini, Binni 1977, 7)

Questa nuova introduzione cambia molto rispetto a quella del 1959, dove il Surrealismo poteva apparire sostanzialmente come un movimento concluso. Quando nel 1959 Fortini si domandava: "Qual è dunque l'eredità surrealista, nella seconda metà del nostro secolo?", la risposta era anzitutto "un'eredità di opere di poesia e di arte, che il tempo sfolta e su cui distribuisce luci diverse" e poi "tutto un ordine di esigenze etico-politiche ancora oggi, pur nei mutamenti di prospettiva, valide" (Fortini 1959b, 47).

Il 1959 in effetti veniva alla fine di quella "eclissi lunga e profonda" delle attività dei gruppi surrealisti e dell'attenzione critica internazionale che Fortini stesso, nella periodizzazione presentata nel 1977, vede dispiegarsi nel periodo 1939-1956:

Si può insomma dire che se le prime due decadi del Novecento sono quelle delle Avanguardie cosiddette storiche, gli anni fra le due guerre (1919-1939) vedono emergere fra quelle Avanguardie il Surrealismo, assumere i suoi caratteri distintivi e progressivamente alterarli e volgarizzarli. Quanto più la seconda guerra mondiale si avvicinava, poi durante il suo dispiegarsi sull'Europa e per oltre un decennio dopo la sua conclusione (1939-1956) tanto le attività dei gruppi surrealisti quanto l'interesse dell'attenzione critica internazionale subirono una eclissi lunga e profonda. (Fortini, Binni 1977, 10-11)

Vent'anni dopo, la prefazione della prima edizione (1959) sembra ancora accettabile nelle linee generali, ma Fortini ora è convinto di essersi sbagliato a pensare il Surrealismo come un fenomeno definitivamente concluso.

Un passo indietro (anni '40-'50)

In realtà, l'interesse di Fortini per il Surrealismo era iniziato prima del 1959, proprio negli anni che poi chiamerà quelli dell'eclissi, in cui, in Italia, la conoscenza del movimento era ostacolata dal fascismo o filtrata e depurata dell'aspetto rivoluzionario:

In Italia l'età fascista aveva ostacolato la conoscenza del Surrealismo, considerato emanazione sovversiva, fuorché ad una cerchia ristretta di intellettuali autorizzati ad avere rapporti regolari con Parigi. [...] Il Surrealismo venne accolto semmai nella sua versione "metafisica" (De Chirico) o "parigina" (Cocteau), traducendolo nel Bontempelli o nel Savinio del cosiddetto "realismo magico". Negli anni Trenta l'ambiente fiorentino filtrò lo Eluard della poesia d'amore e, più in genere, un Surrealismo di destra, che ignorava la dimensione politica a favore di quella orfica e sublime. (Fortini, Binni 1977, 11)

Il primo scritto ampiamente e esplicitamente dedicato al Surrealismo è del 1946 (Fortini 1946b), ma già prima si possono trovare significative presenze. Ad esempio, parlando di Tommaso Landolfi, Fortini dice che *Il mar delle blatte* sembra una “somma dei luoghi comuni surrealistici (parodia dei corsari, fotografia a scomposizioni e dissolvenze, arbitrio allo stato puro)” (Fortini 1940, 7); e recensendo *Il fanalino della Battimonda* di Antonio Delfini parla di “pagine surrealiste” e di “Scrittura automatica” (Fortini 1941). Quindi il movimento era già conosciuto, già operante negli anni giovanili, durante la “preistoria” del Fortini saggista, che nel suo primo libro di saggi (Fortini 1957) non inserirà nulla di tutto questo. Ma soprattutto, negli anni della guerra, dopo l’8 settembre 1943 e l’esilio in Svizzera, Fortini entra in contatto con una declinazione specifica del Surrealismo:

I versi composti alla macchia dai resistenti francesi, pubblicati dalle Éditions de Minuit o ristampati da tipografie elvetiche come le Éditions de la Baconnière. O diffusi perfino in forma di volantini: *Liberté* di Paul Éluard viene paracadutata in tutta Europa dagli aerei alleati assumendo un’aura quasi leggendaria, nel paradossale incontro tra il suo lirismo associazionistico postsurrealista e l’oralità popolare che le conferì una risonanza epica, corale. La scoperta di libri come *Le crève coeur* di Louis Aragon, *Poésie et vérité* e *Au rendez-vous allemand* di Éluard, e l’antologia collettiva *L’honneur des poètes* non possono che disegnare agli occhi di Fortini la possibilità, prima quasi del tutto ignota, di un altro approccio a certi procedimenti letterari e stilemi tipici del Novecento poetico. Che prima, nel contesto italiano, sembravano solo in grado di decorare un *otium* e una separatezza visti come una forma di complicità o di colpevole indifferenza nei confronti del regime, mentre qui e ora dimostrano il loro potenziale etico ed emancipativo nella diretta, dura contrapposizione politica all’antropologia nazifascista. (Bonavita 2017, 57)

Fortini traduce alcuni di questi testi, che ora si possono leggere anche nella prima sezione, *L’onore dei poeti* (1944-1951), della recente raccolta di *Traduzioni disperse e inedite*, curata da Luca Lenzini (Fortini 2024). Qui si ritrova anche la parte dedicata a *I surrealisti* (1959): *Apollinaire, Reverdy, Aragon, Breton, Tzara, Char, Tardieu, Césaire*, che riprende quanto Fortini aveva tradotto per il volume garzantiano del 1959; mentre altre traduzioni erano tutt’altro che disperse: quelle di Artaud, Jarry e Jacob erano infatti già entrate nel *Ladro di ciliegie*, il libro “ufficiale” delle traduzioni che diventano parte integrante della opera poetica fortiniana (Fortini 1982).

Tornando a *Perché il surrealismo?*: si tratta di una recensione della *Histoire du surréalisme* di Nadeau (Nadeau 1945), che si può ricondurre allo stesso mondo scoperto a Zurigo. Come Fortini ricorda in alcune belle pagine nel tardo libro-intervista *Leggere e scrivere*, che ragiona anche sulle sue letture surrealiste: “La scelta era fra il popolarismo elegantissimo di Aragon, il più gradito ai sovietici (e il più puttanesco) e la tradizione surrealista di Éluard. A Éluard i comunisti perdonavano l’antistalinismo del 1935 ma solo in nome dell’*engagement* di dieci anni più tardi. Non sapevamo allora quasi nulla di tutto questo né dei rapporti fra Breton e Trockij” (Fortini, Jachia 1993, 44). In quel periodo Fortini, oltre al libro di Nadeau sul surrealismo, lesse “molto delle avanguardie storiche

francesi, Jarry, Apollinaire, Reverdy, e di quella in qualche modo legata agli anni Trenta, alla guerra di Spagna” (Fortini, Jachia 1993, 45; su Apollinaire cfr. anche Fortini 1968b, 73-76).

Poco prima (nel 1944), il *Bilancio* di Carlo Bo sosteneva che il Surrealismo non vuole essere un movimento letterario ma un “dato perpetuo di ribellione e di negazione” (Bo 1994, 869), la cui ragione propria è “suscitare senza riposo dentro di noi una domanda così assoluta e profonda” (870-871). Più che ai singoli risultati delle opere (che pure apprezza grandemente, in particolare la poesia di Éluard e la prosa di Breton), Bo invitava a “guardare all’impegno della vicenda totale, al peso della loro domanda”, una “urgenza che investe tutta la figura umana presa nel giuoco di tutti i mondi possibili”, una “costante eccitazione della verità” (882). Insomma, “del surrealismo conteranno sempre di più le intenzioni” (883).

Anche Fortini parte dall’eccedenza del Surrealismo rispetto al campo poetico ma in direzioni diverse da quella di Bo. Da una parte è decisiva la lettura in chiave politica del movimento: mentre per Bo il “periodo delle ragioni politiche” non era che una pausa, per quanto utile e illuminante (Bo 1994, 914), per Fortini “il materialismo dialettico, la lotta di classe e l’auspicata evasione dalla società erano premesse e fini inscindibili” (Fortini 1946b, 11) dell’azione dei surrealisti. Per questo il partito comunista fu diffidente nei loro riguardi, in quanto intellettuali estremisti “che mai si sarebbero sottoposti a una rigorosa disciplina di partito” (*Ibidem*) ma ben diversi da Rimbaud o Lautréamont: i surrealisti possono polemizzare con la “*Pravda*” o con le posizioni dei congressi degli scrittori sovietici, ma hanno “una persuasione non più rivolta ma rivoluzionaria, fondata, a torto o a ragione, su di una determinata dottrina o metodo d’indagine economico-politico che i romantici *non avevano*” (Fortini 1947b, 4). L’attenzione al nesso poesia-politica può essere seguita a lungo nell’opera di Fortini. Cito soltanto uno dei saggi più importanti in assoluto: *Mandato degli scrittori e limiti dell’antifascismo*, dove Fortini traccia con attenzione il percorso politico dei surrealisti dal 1925, quando “una rivista come *Clarté*, fondata nel dopoguerra da Barbusse su posizioni pacifiste, era divenuta ad opera di un gruppo di autori (come Jean Bernier e Marcel Forunier) la sede dove il gruppo surrealista sarebbe passato alla diretta partecipazione politica” (Fortini 1964-1965, 119) fino al Congresso degli scrittori antifascisti del 1935, con il suicidio di Crevel e gli attacchi di Tzara a Breton, il cui intervento viene letto da Éluard. La posizione dei surrealisti era “quella di una lotta anticapitalista, antifascista e antistaliniana per ‘mutare la vita’ (Rimbaud) e dunque rivolta contro la patria, la famiglia, la religione, la polizia, ecc.” (126). Fortini afferma di aver scritto lungamente altrove del significato di queste tesi, con riferimento proprio alla prima edizione del *Manifesto surrealista*, ma quello che maggiormente gli preme ora è sottolineare “l’inesistenza, in quelle loro posizioni, di ogni mediazione (teorica o pratica, ideologica o politica) tra una analisi che si suppone fatta

una volta per tutte [...] e il fare letterario e artistico inteso come immediato anticipo sull'avvenire e pratico aiuto alla trasformazione del mondo" (*Ibidem*).

Dall'altra parte, fin dagli anni Quaranta Fortini è attento soprattutto alla disseminazione, sia nei suoi aspetti più positivi sia in quelli negativi: l'influsso del Surrealismo è entrato

attraverso i più capillari condotti, dalla moda alla pubblicità, dal giornalismo all'umorismo. Non c'è artista rappresentativo che non ne abbia ricevuto gli influssi. Senza il surrealismo non si comprende Picasso, né l'attuale Eluard. E questo a prescindere dai risultati concreti del surrealismo, vale a dire delle opere di Aragon, Breton, Eluard, Crevel, Ernst, Tzara, ecc., dal *film* di Dalí e Buñuel, dal rinnovamento portato non solo nella tecnica della regia, della scenografia, della fotografia, ma persino nei rapporti di morale e di costume. (Fortini 1946b)

Nello stesso anno, Fortini intervista Éluard per il *Politecnico*, interrogandolo sull'attualità di alcune delle "fondamentali affermazioni del surrealismo" (Fortini 1946c, 38); e qualche mese prima, sul numero del 16 febbraio 1946, la rivista si apriva con un polemico attacco contro Salvador Dalí, "pittore e scrittore surrealista", che aveva "un autentico ingegno" ma a differenza dei suoi amici "amava troppo i propri comodi" ed è perciò passato a usare il suo surrealismo come "un buon mezzo per stupire i più provinciali degli americani". Il testo è affiancato a una fotografia del pittore abbracciato al tronco di una statua con un'aragosta sopra le parti intime: "Dalí ha dato tutto ai Cesari peggiori e ne ha ricevuto in cambio il titolo di giullare: eccolo vicino ad una aragosta, il cibo prediletto dei finanzieri, ben intenzionato a dare loro un brivido di morbido sadismo". Il trafiletto è anonimo, ma compare nello stesso numero dove la rubrica *Enciclopedia* è dedicata proprio al "Surrealismo", con un pezzo siglato R. I., che nella bibliografia di Lanfranco Binni è attribuita a "F. Fortini e R. Iacobbi" (Fortini, Binni 1977, 266), e contrappone l'esempio negativo di Dalí a quello positivo dell'ex amico García Lorca, che l'anno dopo Fortini collegherà ancora all'influenza della scuola surrealista francese: "Poi la poesia di Lorca si andò semplificando di elementi culturali (sotto l'influenza della scuola surrealista francese) [...] in quel secondo periodo [...] si leva una violenza profetica e religiosa, di rivolta e di speranza, che gli fa scrivere il bellissimo 'Lamento' per il torero ucciso e le poesie di Nuova York" (Fortini 1947a, 3).

Dunque: il discorso critico di Fortini sul Surrealismo, iniziato già negli anni giovanili, intensificato con le scoperte del periodo svizzero, entra in stretta collaborazione con la pratica della traduzione e sconfina nella poetica. Nel 1949 sulla *Fiera letteraria* parla della "vergogna della poesia", richiamando ancora i surrealisti: "I poeti, tuffati e rituffati sott'acqua dal pugno della cronaca contemporanea (come in una 'comica' o in una storia a fumetti) seguitano, ogni volta che vien loro dato un po' di respiro, a cacciare le loro imprecazioni stridule. In realtà non si tratta più di poeti; ma di difensori della poesia, di teoremi del poetico. Anche quando bestemmiano la poesia (come i surrealisti) è in nome di un futuro nel quale non vi saranno più poeti perché tutti lo saranno" (Fortini 1949, 1).

Il contesto è quello di una crisi in atto della lirica; che lo riguardava direttamente – tanto da condurre dieci anni dopo alla pubblicazione di *Poesia ed errore* con tutti i limiti ricordati sopra – ma è considerata generale e incontra ancora una volta la tradizione del Surrealismo. Si vede bene dall'*Introduzione* alla più impegnativa delle traduzioni poetiche di Fortini a quest'altezza, culmine di un percorso che lo aveva già visto cimentarsi con *Poesia ininterrotta* (Éluard 1947), ossia le 555 pagine di *Poesie* di Paul Éluard (Éluard 1954). La sua introduzione non è soltanto un discorso sulla poesia di Éluard, ma anche sulla traduzione; e soprattutto sulle possibilità della poesia propria e dei suoi contemporanei italiani. Fortini parla di "lirica agonia", dovuta a una condizione generale, connessa ai tempi, al momento storico. L'incipit è perentorio: "La poetica di Éluard non è la nostra. Questa affermazione preliminare dev'esser fatta e chiarita per comprendere i motivi della presente antologia. Che sono anche di liberazione da quella poetica" (XI). I principi poetici di Éluard sono la poetica della poesia contemporanea francese, dei movimenti dadaista e surrealista, la poesia come "strumento di conoscenza vitale", che sarà linguaggio di tutti; e non lo è ancora per lo stato presente della società. La poesia che lavora per portare alla luce la coscienza profonda degli uomini e quindi per ridurre le differenze che fra gli uomini esistono; la poesia che, come l'amore, è un concreto anticipo sulla rivoluzione. Già qui il problema centrale, per Fortini, è l'assenza della categoria della mediazione: "La poetica e la poesia di Éluard sono costantemente l'affermazione di un modo di essere diretto, che ignora la perifrasi e la mediazione, se non sono la perifrasi e la mediazione amorosa. L'immagine della rivoluzione proletaria, quale è presente in tutta la seconda metà dell'opera di Éluard, non è altro che l'immagine di una entusiastica apocalisse d'amanti" (XIII).

Surrealismo di massa

Quindi Fortini critico (con il Surrealismo) e traduttore (del Surrealismo), costruisce una poetica e una poesia (con questa critica e con questa traduzione) e arriva a una interpretazione complessiva del senso e delle funzioni del Surrealismo che matura in due modi molto diversi ma sempre articolando due questioni fondamentali: il nesso poesia-politica e i modi della disseminazione. Il Surrealismo si proponeva di inverare il programma del Romanticismo tedesco: abolire la distinzione tra alto e basso, razionale e irrazionale, notturno e diurno. Il sogno – da Lautréamont all'Éluard appena ricordato – della poesia fatta da tutti nella seconda metà degli anni Settanta sembra ormai realizzato, ma nel segno di un fallimento della "vita associata" leggibile "nei volti, umani o disumani, del 'socialismo realizzato' e del 'capitalismo maturo'" (Fortini, Binni 1977, 8). Quindi il movimento non è scomparso come poteva pensare nel 1959, anzi: "parlare di Surrealismo equivale a parlare di un'area ideologico-culturale vastissima, che coincide di fatto con i fondamentali miti di salvezza della società contemporanea. *E sono questi che,*

in definitiva, debbono essere negati, conservati e superati teoreticamente e praticamente” (Fortini, Binni 1977, 12). Qualche anno dopo, intervistato da Franco Brioschi per *l'Unità*, ribadisce chiaramente questa idea di una rinascita del Surrealismo: “era in sostanza uscito di scena con la guerra di Spagna o subito dopo: quando nel '59 ho pubblicato un libro sul movimento surrealista, avevo ritenuto di poterlo considerare un'esperienza ormai chiusa. Mi sbagliavo; e di grosso” (Fortini 2003, 339). Guardando la cultura francese 1939-1959 il Surrealismo sembrava sepolto dalle critiche teoriche (Sartre) e dall'attività di molti ex surrealisti. “Il meglio era semmai passato in certi gruppi periferici, quali i situazionisti. Invece si è avuta, successivamente, una straordinaria ripresa a livello mondiale, che dura fino a oggi e coincide, secondo me, con quanto i situazionisti avevano già capito: la vittoria e insieme la catastrofe del surrealismo, in quanto il surrealismo è diventato un fenomeno di massa, e nello stesso tempo non si è realizzata nessuna delle ipotesi politiche che lo giustificavano” (Fortini 2003, 339). La “corretta diagnosi” dei situazionisti era già stata registrata nell'antologia del 1977, dove trova posto un bollettino dell'*Internationale Situationniste*, del giugno 1958, che afferma: “Nel quadro di un mondo che non è stato sostanzialmente trasformato, il surrealismo ha vinto. Questa vittoria si ritorce contro il surrealismo che si aspettava qualcosa solo dal rovesciamento dell'ordine sociale dominante” (Fortini-Binni, 170); insomma, “mancata la rivoluzione, tutto ciò che ha costituito per il surrealismo un margine di libertà si è trovato ricoperto e *utilizzato* dal mondo repressivo che i surrealisti avevano combattuto” (171).

Secondo Fortini questa riduzione a fenomeno di massa avviene tramite “l'industria della musica di consumo, la grafica pubblicitaria e la moda [che] hanno universalizzato alcuni dei temi del Surrealismo che meglio si prestavano alla imitazione, quali l'estasi da droga o psichedelica, l'estraniamento esotico, l'erotismo esaltato nei rituali della perversione e così via” (Fortini, Binni 1977, 15).¹ Quindi il Surrealismo e l'Avanguardia sono diventati l'Antico, il passato, le accademie e musei della cultura degli anni Settanta: quando si leggono i primi surrealisti “si rimane attoniti per la somiglianza con quanto quotidianamente si scrive e si discorre intorno a noi” (20). È un fenomeno connesso al meccanismo di produzione e consumo dei beni culturali: “Per un verso quella produzione attinge strati diversi e livelli diversi, nel corso del generale processo di omogeneizzazione culturale ma, per un altro, ha bisogno che la diversità e scalarità dei livelli rimangano tali e anzi si accrescano, senza di che verrebbe a mancare un potente

¹ È interessante confrontare questo sommario con quello che una decina di anni prima Fortini adoperava per riassumere le attività di Breton: “Dalla fine della guerra [...] si dedica interamente a teorizzare, promuovere, esemplificare e vivere esperienze di dissociazione psichica, di automatismo dell'espressione, di viaggio ai confini della coscienza, che gruppi e movimenti dell'avanguardia letteraria ed artistica vengono in quegli anni proponendo” (Fortini 1968b, 147).

stimolo al mercato, quello della innovazione” (21). I procedimenti fondamentali del Surrealismo “sono penetrati tanto profondamente ed estesamente nella esperienza così detta quotidiana da dover essere considerati come *la sola forma veramente corrispondente e conseguente alla mutazione tecnologica del nostro secolo*” (21). Automatismi psichici e verbali, sovvertimento dei rapporti spazio-temporali, esaltazione dell’arbitrio, ecc. sono penetrati attraverso televisione e pubblicità. “La ‘verità’ dell’universo tecnologico (di prodotti, profitti e merci) non consiste, oggi è chiarissimo, nella massificazione scientifica temuta dai pensatori e dagli utopisti della prima metà del secolo ma nel suo contrario, nell’onorismo e nell’immediatismo” (22). Anche qui, chiaramente, la critica principale di Fortini poggia sull’assenza della mediazione, da mettere in relazione con il pensiero di Lukács, come mostra una conferenza inedita sul Surrealismo, tenuta da Fortini a Friburgo nel 1971 (citata da Diaco 2024, 100-101), in cui ricorda che “la magistrale critica delle avanguardie proprio a partire dal concetto di immediatezza e da quello di mediazione compiuto a suo tempo da Lukács continua a sembrarmi più valida della apologia della negazione avanguardistica sviluppata da T. W. Adorno.”

Il “Surrealismo diffuso e volgarizzato [...] agisce come moltiplicatore di desideri e bisogni qualitativamente non diversi da quelli che il sistema produttivo si dispone a saziare” (23); ha avuto un “ciclo diacronico” (24), come l’espressionismo, il futurismo e le altre avanguardie, ma poi è diventato “il fissativo storico dell’Avanguardia, il veicolo che l’ha portata al di là dei suoi caratteri originali, ed ha finito col farla diventare una contraddizione in termini: ossia l’Avanguardia-Di-Tutti” (24-25). Rimane naturalmente la possibilità di leggere quello vero: la “grande poesia surrealista, che abbiamo tanto e giustamente amata per il suo appello di libertà” ma in questa introduzione del ’77 non è più l’oggetto del discorso: “che ognuno la cerchi e l’ami, se sa, nelle pagine della antologia e in quelle dei suoi autori.” Il discorso principale è ora quello che rivela che cosa è diventato il Surrealismo nella verità del capitalismo tecnologico, ossia una forma decaduta di religione: “Amputato della sua utopia maggiore, il Surrealismo è diventato *religio inferior* in una società divisa in sé stessa”. E pertanto il compito, secondo Fortini, è diventato quello di combatterlo: “Superare definitivamente il Surrealismo e il suo errore antropologico; l’avanguardia e il suo errore morale; l’utopia e il suo errore pseudoreligioso: questi sono compiti che troppo si è tardato ad adempiere e che non debbono più a lungo farci mancare l’esistenza” (26). La formula che condensa tutto questo discorso è ‘Surrealismo di massa’, sintesi del mutamento di giudizio di Fortini, che giustamente Daniele Balicco considera determinato dagli “effetti combinati di *boom* economico, industria culturale, nuova tecnologia e terrorismo di Stato” (Balicco 2018, 28).

Una parte importante di questo percorso si esprime nella poesia stessa di Fortini, che lavora per un anti-Surrealismo fondato però sul suo attraversamento e la sua appropriazione, che ha condotto negli anni ad alcuni tra i suoi testi poetici più importanti.

Ci sono esempi molto eloquenti, come il *tour de force* della *Poesia delle rose* (Fortini 1962b) ma anche testi più brevi e intensi come *L'ora delle basse opere*:

È tutto chiaro ormai,
 le parole dei libri diventate
 tutte vere. Tutti gli altri lo sanno.
 T'hanno detto di fare due passi avanti
 in mezzo al cortile d'acqua e vento,
 di lumi gialli prima dell'alba.
 Vedi cani maestri con grembiali di cuoio
 scaricare quarti umani per le celle
 refrigerate e crusca
 sotto i ganci cromati. Gli scontrini
 li timbrano alla porta
 dove a battenti aperti aspetta un camion.
 Era giorno, i postini
 sgrondavano gli incerati nelle guardiole.
 (Fortini 2014, 223)

Qui il montaggio istituisce una compresenza impossibile di tre tempi, il “sovertimento dei rapporti spazio-temporali” sopra ricordati. Si inizia con un presente razionale e saggistico, dove la figura autobiografica di un io che ha un rapporto razionale e autoanalitico col proprio passato, afferma che quello che era prefigurato, annunciato nei “libri” si realizza, in modo chiaro, evidente. Questo primo tempo è solo affermazione intellettuale di qualcosa, non ci sono immagini, non c'è azione, non ci sono sentimenti, non ci sono personaggi. Dal quarto verso, inizia un secondo tempo, non esplicitato, senza connessioni logico-sintattiche e con un brusco passaggio alla seconda persona: è la parte centrale, la più ampia; una visione da incubo, mostruosa eppure narrata in modo fermo, raggelato. È una visione di esecuzione, con concentrazione su particolari che assumono una dimensione enorme, angosciante: i “grembiali di cuoio”, i “ganci cromati”. E in questa lucida visione di incubo, in una dimensione non realistica descritta con precisione, secondo Luperini è operante “la lezione del surrealismo” (Luperini 1986, 32), nel suo lato più crudele. Ma questo mondo d'incubo e violenza è anche un mondo industrializzato, con tutta la freddezza e la banalità dell'organizzazione e della burocrazia, di tutti i giorni; sembra ricollegare il mondo amministrato del neocapitalismo contemporaneo con l'industria dello sterminio nazista: i “cani maestri” timbrano gli “scontrini”, e scaricano “quarti umani”, e c'è un collegamento stabile con altri luoghi tramite i “camion”, che aspettano tranquilli, come se fossero cose che succedono normalmente, ogni giorno. Infine il terzo tempo (vv. 13-14) può anche essere la continuazione del secondo, ma con un sussulto temporale, dal presente dei versi precedenti all'imperfetto: “era”, “sgrondavano”; oppure siamo passati a un tempo diverso dai primi due (o ritornati al primo). Anche se si interpreta il finale come prosecuzione

del secondo tempo, il punto di vista è del tutto cambiato: l'osservazione è ora dall'alto e dall'esterno, con un ritorno al dichiarativo del verbo essere iniziale: "è", "era". Qualcosa che succede *Una volta per sempre* come si intitola il libro che contiene questa poesia (Fortini 1963).

La diagnosi di 'Surrealismo di massa', ma nutrita da un percorso poetico che ha portato a poesie come questa, conduce ad articolare larga parte dell'impegno di Fortini negli anni Ottanta in una contrapposizione ad alcuni principi dell'avanguardia storica, che trascina con sé anche una dichiarazione di abiura di Proust da parte di chi – tra le altre cose – ha tradotto tutto *Jean Santeuil* e le poesie, e soprattutto un volume della *Recherche: Albertine disparue* o *La fugitive* nell'operazione collettiva einaudiana guidata da Natalia Ginzburg. Ad esempio in *Il controllo dell'oblio* (Fortini 1985, 131-137). Fortini dichiara "assolutamente impossibile" trasmettere ai giovani, ai diciottenni, una "verità non convenzionale" sul decennio 1962-72 (siamo nel 1982). Fortini si vede allora costretto a proporre un completo ribaltamento rispetto agli ideali della grande letteratura europea – di cui la *Recherche* è la bandiera –, che aveva esaltato l'emersione della 'memoria involontaria': nell'epoca del 'Surrealismo di massa', la 'memoria involontaria' non è più l'obiettivo squisito di personali ricerche, ma sono l'industria, il mercato e infine le fabbriche del consenso a scandire i tempi della vita, e quindi anche quelli della lettura e dell'attenzione sostenuta. La memoria involontaria per tutti significa creare delle "adolescenze prolungate", una vita da sonnambuli (il richiamo a Hermann Broch è allusivo, ma non meno evidente), che agiscono, ma in sogno: i più perfetti dei consumatori. Il drogato – arriva a dire Fortini – ben lungi dall'essere un marginale, è diventato il simbolo di noi tutti. È pertanto necessario rivendicare l'importanza del ricordo, volontario, contro la memoria involontaria e le emersioni del subconscio, anche quando questo significhi abbandonare non solo i surrealisti, ma anche Proust e Benjamin, "due dei miei più cari e grandi maestri", lamenta Fortini: "L'espropriazione del 'ricordo', cioè della tradizione, è il vero esito della colonizzazione; perché di questa, in definitiva, sto parlando" (Fortini 1985, 137).

Alla fine di questa traiettoria, insomma, il Fortini critico, traduttore e poeta approda a un anti-Surrealismo che del Surrealismo si è nutrito, e che si fonda sulla necessità della trasmissione, della traduzione e della mediazione (tutto l'opposto insomma dell'Éluard visto prima: un modo di essere diretto, che ignora la perifrasi e la mediazione). E quindi non l'associazione inconscia, l'automatismo, la memoria involontaria ma la necessità del ricordo consapevole, perché il ricordo non è soltanto irrazionale e individuale, ma può passare di mano in mano, contiene giudizio e scelta, "esige il patto fra persone e generazioni; e la fedeltà al patto" (*Ibidem*). Per Fortini ora, fino alla sua morte nel 1994 e all'ultimo libro *Composita solvantur*, la strada per un rapporto tra poesia e politica passa di qui.

BIBLIOGRAFIA

- BALICCO, D. 2018. "Il surrealismo di massa" (2010). In *Nietzsche a Wall Street. Letteratura, teoria e capitalismo*, 27-54. Macerata: Quodlibet.
- BO, C. 1994. "Bilancio del surrealismo" (1944). In S. Pautasso (eds.). *Letteratura come vita*, 869-930. Milano: Rizzoli.
- BONAVITA, R. 2017. *L'anima e la storia. Struttura delle raccolte poetiche e rapporto con la storia in Franco Fortini*, a cura di T. Mazzucco. Milano: Bilibon.
- DIACO, F. 2024. *L'ingratitudine dell'ospite. Fortini e la lirica moderna*. Firenze-Siena: Firenze University Press-USiena Press.
- ÉLUARD, P. 1947. *Poesia ininterrotta*. Tr. it. F. Fortini, illustrazioni B. Cassinari. Torino: Einaudi.
- . 1955. *Poesie. Con l'aggiunta di alcuni scritti di poetica*. Tr. it. F. Fortini. Torino: Einaudi.
- FORTINI, F. 1940. "Tommaso Landolfi o la disperazione (con una nota)". *Ansedonia*, 2: 4-12.
- . 1941. "A. Delfini, *Il fanalino della Battimonda*". *Ansedonia*, 3: 50-51.
- . 1946a. *Foglio di via e altri versi*. Torino: Einaudi.
- . 1946b. "Perché il surrealismo?". *La lettura*, 2: 11-12.
- . 1946c. "Il mondo e le arti: Éluard, la poesia non è sacra". *Il Politecnico*, 29: 38.
- . 1947a. "Garcia Lorca. Voce di Spagna". *Avanti!*, 51, 122: 3.
- . 1947b. "Cultura comunista?". *Comunità*, 2, 23.
- . 1949. "Vergogna della poesia". *La Fiera letteraria*, 4: 1-2.
- . 1951. "Per una critica come servizio", 58-69. In *Dieci inverni. 1947-1957. Contributi per un discorso socialista*. Milano: Feltrinelli.
- . 1957. *Dieci inverni. 1947-1957. Contributi per un discorso socialista*. Milano: Feltrinelli.
- . 1959a. *Poesia ed errore. 1937-1957*. Milano: Feltrinelli.
- . 1959b. *Il movimento surrealista*. Milano: Garzanti.
- . 1960. "Verifica dei poteri", 11-26. In *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*. Torino: Einaudi.
- . 1962a. *El movimiento surrealista*, traducción por C. Gerhard. México: UTEA.
- . 1962b. *La poesia delle rose*. Litografie di C. Leoni, Bologna: Libreria Antiquaria Palmaverde.
- . 1963. *Una volta per sempre. 1958-1962*. Milano: Mondadori.
- . 1964-1965. *Mandato degli scrittori e fine dell'antifascismo*, 102-147. In FORTINI 1989: 102-147.
- . 1965. *O movimento surrealista*, tradução de A. Ramos Rosa. Lisboa: Editorial Presença.
- . 1968a. "Avanguardia e mediazione", 73-83. In FORTINI 1989.
- . 1968b. *Ventiquattro voci per un dizionario di lettere*. Milano: il Saggiatore.
- . 1971. "Intellettuali, ruolo e funzione", 68-73. In FORTINI 1977.
- . 1977. *Questioni di frontiera. Scritti di politica e di letteratura. 1965-1977*. Torino: Einaudi.
- . 1982. *Il ladro di ciliegie e altre versioni di poesia*. Torino: Einaudi.
- . 1985. *Insistenze. Cinquanta scritti 1976-1984*. Milano: Garzanti.
- . 1989. *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*. Torino: Einaudi.
- . 2014. *Tutte le poesie*, L. Lenzini (eds.). Milano: Mondadori.
- . 2003. *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, V. Abati (eds.). Torino: Bollati Boringhieri.
- . 2024. *Traduzioni disperse e inedite*, L. Lenzini (eds.). Milano: Mondadori.
- FORTINI, F., JACHIA, P. 1993. *Fortini leggere e scrivere*. Firenze: Nardi.
- FORTINI, F., BINNI, L. 1977. *Il movimento surrealista*. Milano: Garzanti.
- LUPERINI, R. *La lotta mentale. Per un profilo di Franco Fortini*. Roma: Editori Riuniti.
- NADEAU, M. 1945. *Histoire du surréalisme*. Paris: Seuil.

VALERIA MARINO

« BLACK FLOWERS » : SURREALISME(S), REVOLTE(S) ET REVUES FRANCOPHONES

ABSTRACT: In this study, I seek to understand how militant writers emerging from colonial contexts appropriated Surrealism by analyzing their critical interventions published in three journals between the 1930s and 1940s: *Légitime Défense*, *L'Étudiant Noir*, and *Tropiques*. In what ways, and through what processes, did these writers have to deviate from, transform, or inflect a movement so deeply rooted in metropolitan France in order to adapt it to their own poetic and political struggles? During the 1930s and 1940s, these writers and poets faced multiple forms of discrimination, revealing a persistent entanglement between racial and class hierarchies. While the central question for artists in France and elsewhere in Europe at the time revolved around the compatibility between literary modernity and political revolution, Afro-descendant writers were simultaneously compelled to respond to the challenges of identity formation and subjectivation. Within this framework, the objective is thus to understand how the search for a Black identity intersects with Surrealism, and how this intersection contributes to the emergence of a new poetic and political form of writing.

KEYWORDS: Surrealism; *Légitime Défense*; *L'Étudiant Noir*; *Tropiques*; Black Power.

I am a black American, born poor, I lived in the ghettos and I was lucky enough to survive. I chose Surrealism when I was very young, before I even knew what it was. [...] It was the only thing that seemed to disturb the powers that dominated me. I was born black flower and therefore revolutionary. (Joans 1968, 10)

Ainsi écrivait en 1968 le poète afro-américain tri-continental Ted Joans dans les pages de *L'Archibras*. Ces phrases ne vont pas sans rappeler les mots qui, déjà en 1932, apparaissaient dans *Légitime Défense*, où « les jeunes noirs », tout en « ayant particulièrement à souffrir du capitalisme », semblaient également « offrir un potentiel plus généralement élevé de révolte et de joie ».

Ce sont ces subjectivités révoltées, ces « fleurs noires », que j'interrogerai dans cette étude, en suivant leurs interventions critiques dans trois revues publiées entre les années 1930 et les années 1940 : notamment *Légitime Défense*, *L'étudiant noir* et *Tropiques*. Il s'agira de comprendre comment les écrivains militants issus de groupes subalternes s'approprient le surréalisme: en quoi et comment doivent-ils dévier ou déformer un

mouvement si enraciné dans la France métropolitaine pour l'adapter à leurs luttes poétiques et politiques ? Des discriminations multifactorielles frappent ces écrivains et poètes dans les années 1930 et 1940, impliquant une imbrication persistante entre des hiérarchies de classe et de race.

Alors qu'à cette époque la question centrale qui s'impose aux artistes en France et ailleurs en Europe porte sur la compatibilité entre modernité littéraire et révolution politique, les écrivains afro-descendants se voient obligés de répondre également à des questions de subjectivation identitaire: d'abord, comment être un écrivain noir¹ ? Mais aussi et surtout pendant ces années de fortes secousses politiques : comment être un écrivain noir révolutionnaire ? Dans ce cadre, il s'agit pour moi de comprendre comment la recherche d'une identité noire s'imbrique au surréalisme.

Légitime Défense : entre désir d'émancipation et primitivisme

Avant d'introduire la première revue, *Légitime Défense*, il convient de situer brièvement le contexte intellectuel, social et politique dans lequel celle-ci voit le jour : celui du réseau afro-antillais actif à Paris dans les années 1920 et 1930. Comme l'a mis en lumière Buata B. Malela (2008) dans son essai très minutieux et bien documenté, ce milieu, structuré autour d'une "micro-société" d'étudiants, de professionnels et de politiciens originaires d'Afrique et, surtout, des Antilles, forme une élite assimilée, souvent bourgeoise, qui s'inscrit pleinement dans les dynamiques culturelles de la métropole. À leurs côtés, à partir des années 1920, se manifeste également la présence significative d'une nouvelle génération d'écrivains afro-américains, parmi lesquels Langston Hughes, Claude McKay ou encore Countee Cullen. Ces figures, engagées, radicales, parfois communistes, trouvent notamment dans le Quartier latin un espace de rencontres et d'expression. Le Paris de l'entre-deux-guerres, dans lequel se déploient les voix de la diaspora noire, devient alors un lieu à la fois de convergence et de mise en scène : un Paris de plus en plus "noir", comme en témoigne l'engouement croissant pour le jazz, l'intérêt des avant-gardes pour les objets d'art africains, ou encore l'attrait exercé par l'exploration des marges proscrites. Dans cet espace foisonnant, les figures de l'africain et de l'africaine deviennent objet de projections fantasmatique et de stéréotypes : sensualité et bestialité y sont confondues, innocence et déviance se mêlent, tandis que les dons supposés pour le rythme, qu'il s'agisse des spectacles musicaux de Joséphine Baker ou du jazz, sont placés sur le même plan que les prouesses physiques des boxeurs.

¹ Dans le cadre de cette étude, l'adjectif "noir" doit être compris comme une catégorie historiquement située, relevant tour à tour de la construction, de l'assignation et de la revendication, et non comme l'indice d'une identité fixe. Son usage ici vise à restituer la complexité des positionnements de ces écrivains face aux rapports de pouvoir coloniaux et raciaux.

La bourgeoisie antillaise, à laquelle appartiennent les auteurs de *Légitime Défense*, occupe dans ce tableau une position singulière. Son statut ne saurait être réduit à une simple relation centre/périphérie, dans la mesure où elle participe de ce qu'on nomme le "centre". Aux Antilles, la mise en place d'un système scolaire colonial a permis l'émergence, sur place, d'une élite intellectuelle, dont une partie vient parfaire sa formation en métropole. Cette classe, dans sa majorité, a intégré les normes et les valeurs de l'institution coloniale, en particulier en métropole, où l'idéologie de l'assimilation imprègne fortement les esprits.

À cette époque, nul, pas même les poètes insurgés que nous évoquerons, ne remet fondamentalement en question la classification raciale des groupes humains. La plupart de ces intellectuels, formés dans les cadres de l'école coloniale, ont incorporé les habitus de l'ordre colonial lui-même. Leur geste critique ne consiste donc pas à abolir la notion de race, mais à récuser l'idée d'une infériorité de l'homme noir, tout en érigeant la race en vecteur identitaire et en instrument de contestation.

Le seul numéro de *Légitime Défense* est publié en 1932. Aussitôt après cette première apparition éphémère, la revue subit une censure immédiate et les rédacteurs sont tous privés des bourses d'études dont ils bénéficiaient. Ces derniers sont principalement des étudiants et des étudiantes originaires de la Martinique : René Ménil, Étienne Léro, Jules-Marcel Monnerot, Thélus Léro, Michel Pilotin, Maurice Sabas-Quitman, Auguste Thésée, Pierre Yoyotte et Simone Yoyotte. Certains d'entre eux avaient déjà collaboré en 1931 à *La Revue du Monde Noir*, une revue littéraire beaucoup moins militante, animé par un groupe d'intellectuels et écrivains noirs fondamentalement francophile sur le plan littéraire et politique, qui tout en niant la hiérarchie des races de l'époque, continuait cependant de concéder à la France le rôle de guide de l'Afrique et du monde noir en général (Cf. Malela 2008, 116).

Légitime Défense nous intéresse, parce que ce groupe d'étudiants s'approprie la rhétorique surréaliste et communiste afin de créer une conscience littéraire et politique antillaise. C'est précisément en ce sens que l'on peut envisager l'émergence d'une fonction-surréalisme, dans la mesure où ces jeunes intellectuels s'inscrivent dans un modèle européen d'autorité textuelle pour élaborer un projet de révolte ancré davantage dans les réalités antillaises.

Dans un bref manifeste ouvrant la revue, les rédacteurs de *Légitime Défense* affirment d'emblée leur positionnement politique en revendiquant leur adhésion au communisme, dans sa version marxiste-léniniste, et, sur le plan littéraire, au surréalisme, auquel ils déclarent vouloir « lier [leur] avenir » (1). Très vite, ils prennent soin de se situer et de se définir : ils se désignent explicitement comme des « Antillais de langue française », issus de « la bourgeoisie de couleur française » (1). Leur prise de parole s'adresse avant tout à leurs semblables, et plus précisément aux « enfants de la bourgeoisie noire ».

Auteurs et destinataires implicites se présentent donc comme des Noirs antillais, liés par une origine sociale et culturelle commune.

En définissant leur public, qu'ils cherchent à éveiller et mobiliser, les auteurs tracent simultanément les contours de ceux contre lesquels ils s'opposent avec virulence : « ceux qui ne sont pas encore tués, placés, foutus, universitaires, réussis, décorés, pourris, pourvus, décoratifs, pudibonds, opportunistes, marqués [...] ceux qui peuvent encore se réclamer de la vie avec quelque apparence de vraisemblance » (2). Par un procédé rhétorique ironique et antiphrastique, c'est bien la bourgeoisie antillaise assimilée, conservatrice et compromise avec l'ordre colonial, qui est ici visée en filigrane.

Ce qui émerge de ces extraits n'est pas tant la volonté de s'ériger en prophètes ou en chefs de file d'un mouvement artistique ou politique, que la nécessité d'élaborer une nouvelle forme d'identité fondée sur l'antagonisme et la rupture. Il s'agit de rassembler une communauté de pairs partageant les mêmes origines et la même colère. Leur cible privilégiée demeure la jeunesse lettrée antillaise issue de la bourgeoisie. La lutte qu'ils appellent de leurs vœux est pensée à travers une terminologie marquée par l'influence conjointe du marxisme et du surréalisme. Les signataires se disent ainsi « suffoqués par ce monde capitaliste, chrétien, bourgeois » (1). À leurs yeux, les maux fondamentaux de la bourgeoisie antillaise — celle dont ils sont issus, mais qu'ils dénoncent — résident dans son assimilation à la Métropole, son adhésion aux normes sociales conservatrices et son alignement sur les valeurs du capitalisme. Toutefois, leur engagement n'est pas exempt de contradictions. Ainsi, ils précisent à propos de leur lectorat :

Si, du fait de son contenu, il s'adresse plutôt aux jeunes antillais français, c'est qu'il nous semble opportun de faire porter notre premier effort sur des gens dont nous sommes loin de sous-estimer les possibilités de révolte, s'il s'adresse plutôt aux jeunes noirs, c'est que nous estimons qu'ils ont particulièrement à souffrir le capitalisme [...] et qu'ils semblent offrir – en tant qu'ils ont une personnalité ethnique matériellement déterminée – un potentiel plus généralement élevé de révolte et de joie. (2)

Si les positions des étudiants de *Légitime Défense* sur les effets délétères du capitalisme s'inscrivent dans l'héritage marxiste, leur affirmation d'un « potentiel plus généralement élevé de révolte et de joie » chez la jeunesse noire s'en écarte sensiblement. Cette déclaration, qui vise à affirmer la puissance révolutionnaire des subjectivités colonisées, soulève toutefois une série de tensions : elle confère indéniablement une capacité d'agir à ces sujets, mais les réinscrit simultanément dans une vision primitiviste. En ce sens, elle participe à une représentation qui réactive l'image d'une Afrique perçue comme vitale, révoltée, et investie d'une énergie brute, une vision qui nourrit la *mélanophilie* des années 1930 (Cf. Cole 2010, 17). Cette perspective rejoint également certains tropes du surréalisme, notamment dans sa tendance à esthétiser le sujet « non occidental », un sujet en partie fantasmé. Comme l'a bien souligné Sophie Leclercq (2010), cette valorisation du non-Occidental repose sur une exaltation ambivalente : elle érige le sujet non

occidental en figure exemplaire du dominé, tout en le chargeant d'une puissance révolutionnaire latente. Dans l'imaginaire surréaliste, le monde des colonisés devient ainsi le vecteur d'une révolte radicale, susceptible de faire éclater les carcans de la civilisation occidentale : « [...] Sauvage, Primitif, Barbare, Oriental, Noir, Indigène, Opprimé, Exploité et Marginal se mêlent pour forger une figure du Colonisé qui est, à leurs yeux, le creuset de la révolte ». (Leclercq 2008, 323)

C'est précisément cette conception du sujet non occidental comme creuset de la révolte que reprennent à leur compte les jeunes auteurs de *Légitime Défense*, alors que, dans le même temps, le Parti communiste français tend à envisager les colonisés avant tout comme une composante périphérique du prolétariat mondial, participant potentiel à la lutte des classes mais sans subjectivité propre. À rebours de cette vision réductionniste, le surréalisme, par son exaltation du dominé, bien qu'elle puisse parfois perdre prise sur la réalité, ouvre un espace symbolique où un anticolonialisme virulent est susceptible de s'exprimer. Il convient de rappeler que dans la France des années 1930 l'anticolonialisme reste une posture extrêmement marginale. S'il est effectivement porté par le Parti communiste sur le plan politique, il demeure quasi absent dans le champ intellectuel. La publication de *Légitime Défense* intervient dans le sillage de l'*Exposition coloniale internationale de Paris*, organisée en 1931, qui cristallise les tensions autour de la question coloniale. En réaction à cette manifestation impérialiste, communistes et surréalistes, malgré leurs divergences idéologiques, unissent leurs forces pour organiser, le 20 septembre 1931, une exposition contre-hégémonique intitulée *La Vérité sur les colonies*, à laquelle s'ajoutent deux tracts violemment critiques rédigés par les surréalistes. Dans ce contexte, le surréalisme apparaît comme l'un des rares cadres intellectuels et esthétiques capables d'offrir à ces jeunes étudiants antillais un imaginaire de la révolte suffisamment radical pour accueillir et nourrir leur propre engagement anticolonial.

Ce qui s'avère problématique dans l'inscription de *Légitime Défense* dans les cadres conceptuels et esthétiques du surréalisme, c'est précisément le choix de s'exprimer à travers une voix qui maintient le sujet occidental au centre, dans une position normative et structurante. En dépit de leurs positions ouvertement anticolonialistes, les surréalistes continuent à privilégier une identité occidentale, tout en se tournant vers les mondes non occidentaux pour y puiser des formes considérées comme plus authentiques, plus intenses, voire régénératrices. Ces cultures "autres" sont alors valorisées non pas pour elles-mêmes ni dans une logique d'émancipation des peuples colonisés, mais comme sources d'énergie vitale destinées à revivifier une Europe en crise. Ainsi, si le surréalisme propose effectivement des modèles de révolte et de dissidence, il articule néanmoins les notions de race et de différence culturelle à partir d'une perspective foncièrement eurocentrique. Comme l'a bien montré Achille Mbembe dans *Critique de la raison nègre* (2013) :

La critique anticoloniale à caractère esthétique, avant-gardiste et anarchiste reprend une grande partie de ces mythes et stéréotypes coloniaux qu'elle s'efforce d'inverser. Elle ne remet pas en question l'existence du cannibale, d'un monde nègre fondamentalement irrationnel et sauvage. Elle cherche à embrasser tous les symptômes de la dégénérescence - en réalité des gouttes de feu - dans l'idée que là, précisément, réside la puissance ardente du Nègre, son furieux amour des formes, des rythmes et des couleurs. (72)

Par ailleurs, si André Breton identifie bien certains principes fondamentaux — la classe comme entrave, la liberté comme idéal, la révolte comme valeur — il ne propose jamais de programme politique structuré capable de traduire ces idéaux en termes d'action concrète dans le champ colonial. Sa pensée reste fondamentalement esthétique et éthique, mais peu engagée sur le plan des stratégies anticolonialistes concrètes.

Ces contradictions traversent l'ensemble du numéro de *Légitime Défense*, où l'on retrouve de nombreuses références aux stéréotypes associés à la vitalité corporelle : la danse, la joie débordante, l'alcool, autant de motifs qui participent à la fois d'une célébration et d'une essentialisation du sujet noir. On en trouve des exemples significatifs dans ces deux extraits, l'un tiré d'un article de René Ménil, l'autre d'un texte d'Étienne Léro :

Sentiment du coupeur de cannes devant l'usine implacable, révolte contre les injustices dont il souffre souvent dans son pays surtout, l'amour de l'amour, l'amour des rêves d'alcool, l'amour des danses inspirées, l'amour de la vie et de la joie, le refus de puissance et l'acceptation de la vie, etc. Voilà de quoi nos distingués écrivains ne parlent jamais et qui toucherait noirs, jaunes et blancs comme les poèmes des nègres d'Amérique touchent le monde entier. (Ménil 1932, 8)

Le vent qui monte de l'Amérique noire aura vite fait, espérons-le, de nettoyer nos Antilles des fruits avortés d'une culture caduque. Langston Hughes et Claude Mac-Kay, les deux poètes noirs révolutionnaires, nous ont apporté, marinés dans l'alcool rouge, l'amour africain de la vie, la joie africaine de l'amour, le rêve africain de la mort. Et déjà des jeunes poètes haïtiens nous livrent des vers gonflés d'un futur dynamisme. (Léro 1932, 12)

Ce sont ici essentiellement le corps et la musique qui sont mis en avant, contribuant à la construction d'une figure du Noir associée à la libération des pulsions, mais aussi à une forme de relâchement moral. Cette image, loin de refléter une réalité antillaise concrète, remplit davantage une fonction poétique à la fois exotique et subversive. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si les références littéraires mobilisées dans *Légitime Défense* sont principalement afro-américaines : il s'agit, par ce choix, de rejeter l'identité assimilée de la bourgeoisie antillaise ainsi que sa production littéraire perçue comme aliénée. Sur le plan esthétique, la revue affirme en effet l'urgence d'une littérature "authentique", ce qui semblerait impliquer un rejet quasi total des modèles littéraires européens, considérés comme extérieurs à l'identité noire. Cette exigence d'authenticité s'inscrit dans la lignée de la pensée de Langston Hughes, et préfigure celle d'Aimé Césaire. *Légitime Défense* revendique ainsi une prise de distance radicale vis-à-vis des

canons littéraires français, tout en adoptant simultanément et de manière paradoxale l'influence du surréalisme bretonien. Le surréalisme, à travers la pratique de l'automatisme psychique, est perçu comme un instrument d'émancipation, permettant de désamorcer le complexe racial et de libérer la conscience antillaise des refoulements hérités de l'histoire coloniale. Ainsi, tout en prônant une forme d'adhésion au surréalisme en tant que méthode d'exploration littéraire et existentielle, les auteurs de la revue dénoncent violemment l'assimilation culturelle dont ils estiment que les écrivains antillais sont les produits. Ces derniers, tournés vers des sujets et des formes strictement métropolitains, seraient hantés, selon eux, par l'histoire et l'expérience d'un autre peuple, celui de la France. Comme l'écrit René Ménil dans sa contribution :

Il est certain que les livres dont l'Antillais est nourri ont été écrits dans d'autres pays et pour d'autres lecteurs. Progressivement, l'Antillais de couleur renie sa race, son corps, ses passions fondamentales et particulières, sa façon spécifique de réagir à l'amour et à la mort, et arrive à vivre dans un domaine irréel déterminé par les idées abstraites et l'idéal d'un autre peuple. (Ménil 1932, 7)

Sur le plan esthétique, observe René Ménil, l'intellectuel antillais compose des vers appartenant à un autre temps, ancrés dans une tradition qui n'est pas la sienne. Il s'agit d'une littérature d'emprunt, qui ne donne pas voix à ses propres émotions mais à celles d'autrui : René Maran en serait l'exemple le plus significatif. Afin de sortir de cette impasse, Ménil appelle à s'inspirer des outils de la psychanalyse et du surréalisme, capables selon lui de libérer une parole authentique. En prenant « le chemin du rêve et de la poésie », l'écrivain antillais pourrait alors rencontrer « les images fantastiques dont les statuettes africaines et océaniques sont un des modes d'expression, des poèmes, des récits, le jazz des nègres d'Amérique et l'œuvre des Français qui, par-dessus l'industrie et par le moyen des puissances de passion et de rêve, ont conquis la fraîcheur de l'Afrique » (9). Dans le même esprit, Étienne Léro souligne que la majorité de la population antillaise ne parle pas et n'écrit pas le français, et que, par conséquent, les écrivains antillais ne peuvent être issus que des milieux bourgeois, ambassadeurs « d'une masse qu'ils étouffent » (10). Il impute ainsi la médiocrité de la poésie antillaise d'expression française à son enracinement dans une classe sociale soumise à l'ordre colonial. Cette poésie, selon lui, n'est qu'une pâle imitation des modèles français, qui permet à des figures telles que les médecins, professeurs ou avocats d'acquérir une légitimité dans les cercles qu'il qualifie de « mulâtres bourgeois ». ² Ce constat le conduit à affirmer, avec une ironie mordante : « Une indigestion d'esprit français et d'humanités classiques nous a valu ces bavards et l'eau sédative de leur poésie, ces poètes de caricature dont je ne vous

² Le syntagme « mulâtres bourgeois », loin d'être neutre, cumule deux axes polémiques : d'une part, l'utilisation d'une catégorie racialisante produite par le système esclavagiste et colonial ; d'autre part, la dénonciation de la bourgeoisie de couleur considérée par Léro comme une élite assimilée, détachée des masses populaires et de leurs réalités linguistiques et culturelles.

citerai que quelques noms : Vieux et Loravia en Haïti, Lara en Guadeloupe, Salavina, Duquesnay, Thaly, Marcel Achard en Martinique » (11). Préfigurant des prises de positions que nous retrouverons dans *Tropiques*, il remarque également qu'aux Antilles il faudrait plutôt chercher la poésie « là où on la contraint à se réfugier » et notamment, selon lui, « c'est dans le créole qu'il faudrait puiser qui n'est point un langage écrit, c'est dans les chants d'amour, de tristesse et de révolte des travailleurs noirs » (10).

Cependant, malgré la vigueur de ces dénonciations, la lecture des textes poétiques publiés dans *Légitime Défense* révèle que la revue elle-même ne parvient pas pleinement à réaliser ce projet d'une littérature tournée vers les réalités antillaises. Comme nous l'avons déjà noté, ses contributeurs appartiennent à la bourgeoisie dite "française de couleur" et sont eux-mêmes le produit de l'institution scolaire métropolitaine. Ainsi, tout en rejetant la culture bourgeoise assimilée, *Légitime Défense* reste fortement imprégnée de ses codes. La revue rejette la littérature mimétique d'inspiration française, mais elle se place résolument sous l'influence du surréalisme parisien, opposé à la littérature bourgeoise, ce qui oriente paradoxalement *Légitime Défense* vers une autre forme d'assimilation (Cf. Malela 2008, 121). Le surréalisme fournit à ces jeunes intellectuels des cadres conceptuels, un imaginaire radical de la révolte, ainsi que des instruments critiques pour articuler – ou du moins amorcer – une posture anticolonialiste. La démarche demeure certes en grande partie autocentrée, mais il serait difficile d'en nier la portée politique. Comme le souligne Jean-Claude Blachère : « Le "barbare" est sans doute un mythe; mais un mythe projectif, mobilisateur » (Blanchère 1996, 163). C'est en ce sens que *Légitime Défense* envisage le surréalisme comme un "remède". Toutefois, ce recours n'est pas une fin en soi : comme l'a montré la critique (Cf. Cole 2010), le surréalisme représente un point de départ, un instrument transitoire destiné à être dépassé. D'ailleurs, les rédacteurs eux-mêmes qualifient leur publication de « petite revue », la désignant comme un « outil provisoire » susceptible d'être écarté s'il s'avérait inadéquat. Dans son introduction, René Ménil affirme à ce sujet : « Dans les cris et la fureur, *Légitime Défense* annonce et promet », sans toutefois définir un programme politique ou esthétique structuré. C'est pourquoi, continue, Ménil : « anachronique serait la démarche qui, procédant à un renversement des temps et des événements, s'attendrait à voir *Légitime Défense* prendre en compte des questions et des solutions que ne surgiront qu'après sa parution et sa disparition » (s.p.). Car cette prise de parole marque, en tout cas, une rupture importante : pour la première fois, ces jeunes étudiants martiniquais investissent un espace de débat esthétique et politique à partir d'une position affirmée d'autorité. Il convient enfin de rappeler, comme le fait Maryse Condé (2000), que les stratégies éditoriales et littéraires disponibles pour ces auteurs étaient extrêmement limitées. Dans ce contexte, le simple fait de prendre la parole constituait déjà un acte fort d'auto-affirmation. Pour ces jeunes écrivains, l'anticolonialisme ne relevait pas d'un mot d'ordre théorique: il engageait leur existence même. Nous l'avons

déjà souligné : tous perdirent les bourses d'études dont ils bénéficiaient à la suite de la publication de ce numéro unique.

L'Étudiant Noir : écarter le surréalisme

Les contradictions qui traversaient les prises de position de *Légitime Défense* trouvent une résolution progressive dans une série d'articles qu'Aimé Césaire publie par la suite dans *L'Étudiant Noir*. Ce journal, organe corporatif de l'*Association des étudiants martiniquais*, voit paraître son premier numéro en mars 1935. Il se donne pour objectif principal la défense des intérêts des étudiants martiniquais établis en métropole, notamment en intervenant auprès des autorités administratives. À cette époque, la préoccupation centrale de ces étudiants concerne la menace d'interruption des bourses, dont la suppression risquerait de précariser davantage leur situation en France hexagonale.

Outre la question des bourses, le journal rend compte des diverses activités de l'association, telles que les réunions et les assemblées des étudiants martiniquais. Ainsi, *L'Étudiant Noir* présente un contenu à forte teneur corporative, centré sur les problématiques spécifiques de cette communauté étudiante. Cependant, cet ancrage corporatif est contrebalancé par une réflexion plus vaste, à portée collective, qui s'inscrit dans les débats du microcosme noir parisien. Cette dimension se manifeste notamment dans une rubrique intitulée « Les idées et les lettres », où sont publiés plusieurs textes s'efforçant de répondre à la question de l'identité noire. Le groupe à l'origine de *L'Étudiant Noir* rassemblait à la fois des étudiants antillais et africains, parmi lesquels Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor, Léon-Gontran Damas, Birago Diop et Ousmane Socé. Cette revue se distinguait à plusieurs égards de *Légitime Défense*, tout en apportant au mouvement noir une orientation nouvelle.

D'abord, *L'Étudiant Noir* mettait l'accent sur l'existence d'une solidarité transnationale entre tous les Noirs, fondée sur une communauté d'expériences marquées par la souffrance et les réalités spécifiques liées à la colonisation. La revue se caractérisait également par une prise de distance claire à l'égard des valeurs occidentales dominantes. Dans cette perspective, le marxisme n'était pas considéré comme une doctrine à suivre de manière dogmatique, mais comme un outil analytique permettant de penser des solutions concrètes et adaptées aux réalités des sociétés colonisées. C'est dans ce cadre qu'Aimé Césaire, à travers deux articles intitulés *Nègreries*, reprend à son compte le refus de l'assimilation, tant politique que littéraire. Toutefois, à la différence des contributeurs de *Légitime Défense*, dont la révolte s'articulait autour d'une triade référentielle composée de Marx, des écrivains afro-américains et du surréalisme de Breton, Césaire opère un déplacement significatif : il écarte toute référence au surréalisme français. Il radicalise ainsi sa position en rejetant explicitement toute forme d'allégeance à l'univers esthétique

de Breton, figure qu'il côtoiera pourtant dans les années 1940, et dont il ne fait ici aucune mention.

On ne trouve dès lors, dans ses textes, aucune trace de cette figure fantasmatique du sujet noir, présenté comme « doué d'une imagination sensuelle et colorée », qui « refuse la puissance et accepte la vie », qui chérit « les danses inspirées » ou qui posséderait « un potentiel plus généralement élevé de révolte et de joie » (*Légitime Défense*, 2). À l'inverse, Césaire affirme :

La tribu des Vieux dit : "assimilation", nous répondons : "résurrection !" "

Que veut la jeunesse Noire ? Vivre.

Mais pour vivre vraiment, il faut rester soi. L'acteur est l'homme qui ne vit pas vraiment: il fait vivre une multitude d'hommes — affaire de rôles —, mais il ne se fait pas vivre.

La jeunesse Noire ne veut jouer aucun rôle; elle veut être soi. (Césaire 1935a, 3)

Pour Césaire, l'assimilation empêche la jeunesse noire d'advenir à elle-même, en instaurant une forme de passivité. Il renvoie ici, une fois encore, à l'idée d'authenticité comme horizon à atteindre, tant sur le plan identitaire que politique. Pour le poète, les jeunes Noirs aspirent à l'émancipation, laquelle se conçoit pour lui comme "action et création" :

La jeunesse Noire veut agir et créer. Elle veut avoir ses poètes, ses romanciers, qui lui diront à elle, ses malheurs à elle, et ses grandeurs à elle : elle veut contribuer à la vie universelle, à l'humanisation de l'humanité ; et pour cela, encore une fois, il faut se conserver ou se retrouver : c'est le primat du soi. (Césaire 1935a, 3)

La jeunesse noire se doit dès lors de se défaire des oripeaux de l'impérialisme afin de se construire par elle-même. Elle est tenue d'adopter une posture révolutionnaire qui lui soit propre, en se situant lucidement et en prenant conscience des formes spécifiques de domination et d'oppression qu'elle endure :

Être révolutionnaire, c'est bien ; mais pour nous autres nègres, c'est insuffisant ; nous ne devons pas être des révolutionnaires accidentellement noirs, mais proprement des nègres révolutionnaires, et il convient de mettre l'accent sur le substantif comme sur le qualificatif.

C'est pour cela qu'à ceux qui veulent être révolutionnaires uniquement pour pouvoir se moquer du nègre au nez "suffisamment aplati" ; c'est pour cela qu'à ceux qui croient en Marx uniquement pour passer la ligne, nous disons : pour la Révolution, travaillons à prendre possession de nous-mêmes, en dominant de haut l'officielle culture blanche, "gréement spirituel" de l'impérialisme conquérant.

[...]

Oui, travaillons à être nègre dans la certitude que c'est travailler pour la Révolution, car celui-là fera la Révolution qui sera dans sa force, et celui-là est dans sa force qui est dans son véritable caractère. (Césaire 1935b, 2)

Sur le plan littéraire, Aimé Césaire adhère encore une fois au principe d'une littérature authentique, qui revendique pleinement sa couleur, à l'instar de la littérature afro-

américaine. Il élargit par ailleurs la portée du terme *Noir*, en y intégrant explicitement l'Afrique, là où *Légitime Défense* demeurerait plus étroitement centrée sur les réalités antillaises. En ce sens, Césaire prône l'émergence d'une littérature noire, en redéfinissant ses frontières culturelles et en écartant le référent littéraire français.

À l'inverse, Léopold Sédar Senghor, dans la même revue, propose une voie de synthèse entre assimilation et émancipation, en revendiquant une union harmonieuse entre la culture gréco-latine et l'héritage africain. Il postule l'existence d'un humanisme noir, dont René Maran constituerait le modèle : haut fonctionnaire d'origine guyanaise, profondément assimilé à la culture française qu'il ne remet pas fondamentalement en question, Maran incarne selon Senghor la possibilité d'une conciliation entre l'identité noire et l'héritage français. À ses yeux, il est possible, voire souhaitable, d'être un écrivain afro-français, revendiquant à la fois l'appartenance à l'Afrique et à la France.

À travers l'expérience de *L'Étudiant Noir*, on assiste ainsi à un dépassement du surréalisme et de son lexique imprégné de primitivisme. Le mouvement surréaliste cesse ici d'être un référent fécond pour devenir un cadre à écarter, dans la mesure où l'émancipation du sujet noir implique avant tout l'acceptation de la pigmentation de sa peau comme "arme miraculeuse" selon la formule de Césaire, c'est-à-dire comme vecteur d'identité, d'antagonisme, et moteur de transformation révolutionnaire. Césaire s'attache à en faire une force agissante, un principe actif à travers lequel les Noirs peuvent se reconnaître dans leur singularité, accéder à une connaissance profonde d'eux-mêmes et des sources essentielles de la vie et de la liberté.

Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si ces poètes se présentent au monde à travers une insulte : le terme "nègre". Délesté de sa charge péjorative et élevé au rang de concept « le "Nègre" devient l'idiome par lequel les gens d'origine africaine s'annoncent eux-mêmes au monde, se montrent au monde et s'affirment eux-mêmes comme monde, à partir des ressources de leur puissance et de leur génie propre » (Mbembe 2013, 72).

Tropiques: cannibaliser le cannibale, antillaniser le surréalisme

À cette injonction ontologique de se montrer au monde et de s'affirmer comme monde à partir de ses propres ressources singulières répond également une autre revue, *Tropiques*, qui voit le jour en 1941 en Martinique. Au moment de sa création, l'île se trouve sous le contrôle de l'administration vichyste, placée sous l'autorité de l'amiral Robert, Haut-Commissaire de la République pour les Antilles et la Guyane. C'est dans ce contexte précaire qu'Aimé Césaire, Suzanne Roussi Césaire, René Ménil, désormais revenus en Martinique, ainsi qu'Aristide Maugée et Lucie Thésée, tous enseignants, fondent la revue *Tropiques*. Bien que soumise à la censure, la revue, sous couvert d'alibis folkloriques, délivre un message de liberté, prônant la redécouverte des origines

africaines, la critique de la littérature d'imitation, l'apologie du surréalisme, ainsi que l'émancipation de la personnalité individuelle et collective.

Sa publication est toutefois temporairement interrompue après quatre numéros, en mai 1943, sur ordre des autorités vichystes, qui l'accusent « d'empoisonner les esprits » et de « ruiner la morale » par ses contenus jugés « révolutionnaires », « raciaux » et « sectaires ». Grâce à un changement dans la direction de la censure, les responsables de *Tropiques* parviennent néanmoins à reprendre leur activité dès octobre 1943. Au total, la revue comptera quatorze numéros avant de cesser sa publication en 1945, au moment où Aimé Césaire débute sa carrière politique. À l'instar de *Légitime Défense*, *Tropiques* se concentre principalement sur le monde antillais.

Les rapports entre *Tropiques* et le surréalisme ont déjà fait l'objet d'analyses critiques, qui ont évoqué une « adaptation » (Hausser 1981), une « appropriation » (2008), et plus récemment un « dialogue transculturel » (Gremels 2020). Dans ce sillage, on peut affirmer que *Tropiques* manifeste une prise de distance, certes contradictoire, vis-à-vis de la culture française. La figure du poète noir est ici incarnée par celle de l'assimilé qui finit par assimiler à son tour ou, pour reprendre les métaphores alimentaires récurrentes chez les écrivains antillais, qui « dévore » et « déforme » le surréalisme français. Il ne s'agit pas ici de produire une poésie « de nulle part », comme celle proposée dans le numéro unique de *Légitime Défense*, mais bien de forger une littérature enracinée dans le territoire martiniquais et dans sa propre mythologie singulière. Le surréalisme y fonctionne non pas comme un simple répertoire d'images ou de traits stylistiques, mais comme un ensemble de techniques de libération de l'imaginaire et du désir, destiné à favoriser l'émergence, sur le sol martiniquais, d'une littérature authentique. C'est ainsi, une fois encore, la catégorie d'authenticité qui guide la construction de ce projet littéraire et les postures des auteurs qu'y participent.

Dans le manifeste ouvrant le premier numéro de *Tropiques*, Aimé Césaire reprend la dénonciation d'une littérature d'emprunt qui caractérisait déjà l'élan polémique de *Légitime Défense*. Il critique l'inanité de la production culturelle en Martinique, qu'il qualifie de « terre muette et stérile », simple pâle copie de celle du colonisateur :

Terre muette et stérile. C'est de la nôtre que je parle [...]. Point de ville. Point d'art. Point de poésie. Pas un germe. Pas une pousse. Ou bien la lèpre hideuse des contrefaçons [...]. Mais il n'est plus temps de parasiter le monde. C'est de le sauver plutôt qu'il s'agit. Il est temps de se ceindre les reins comme un vaillant homme. Où que nous regardions, l'ombre gagne. L'un après l'autre les foyers s'éteignent. Le cercle d'ombre se resserre. [...] Pourtant nous sommes de ceux qui disent *non* à l'ombre. Nous savons que le salut du monde dépend de nous aussi. Que la terre a besoin de n'importe lesquels d'entre ses fils. Les plus humbles. (Césaire 1941, 5-6)

Ce pays à la voix atrophiée est le même que celui qui est mis en scène dans le *Cahier d'un retour au pays natal*, dont certains fragments avaient déjà commencé à paraître dans la revue *Volontés* en 1939. Pour les rédacteurs de *Tropiques*, il est urgent de combler ce

vide culturel et de rompre le silence imposé. Comme dans ses articles publiés dans *L'Étudiant noir*, Césaire y exhorte à la création et à l'action, appelant ici plus spécifiquement à une action à la fois poétique, politique et éthique. Agir, c'est résister, et l'extrait souligne clairement cet appel à la résistance, non sur le champ de bataille, mais sur le plan symbolique et culturel. Ce n'est pas un hasard si ce premier numéro, et cet extrait en particulier, ont profondément marqué André Breton lors de sa brève escale en Martinique en 1941, au cours de sa traversée de l'Atlantique vers les États-Unis. La mission de *Tropiques* est en effet de sortir de l'ombre et d'assumer une position active dans la lutte anticoloniale, tout en répondant à l'urgence d'un monde dévasté par la guerre.

Sortir la littérature antillaise de sa condition de simple décalque implique, en premier lieu, de cannibaliser le surréalisme. Selon la célèbre formule de Suzanne Césaire calquée sur la définition de beauté de Breton : « La poésie martiniquaise sera cannibale ou ne sera pas » (Suzanne Césaire 1942a, 66). Elle s'attaque vigoureusement à ce qu'elle nomme « la littérature de hamac », littérature de sucre et de vanille et le « tourisme littéraire » (Suzanne Césaire 1942a, 65), en citant comme exemple le poète John-Antoine Nau, mais visant en réalité tous les Martiniquais qui se font les promoteurs d'une poésie auto-exotisante. Cette dernière transforme la Caraïbe en un paradis à exploiter dans des exercices de style poétiques, aussi soignés qu'inutiles, qui ne se détachent pas d'un imaginaire colonial.

Le cannibalisme, déjà un trope primitiviste cher aux surréalistes de Breton à Crevel, Péret ou Dalí, est repris et renversé par Suzanne Césaire, qui cannibalise le cannibalisme surréaliste pour mieux se l'approprier. Comme le suggère Giuseppe Sofo (2024), ce cannibalisme s'inscrit également dans la lignée de celui prôné par le Brésilien Oswald de Andrade dans son *Manifeste anthropophage* (1928). Pour de Andrade, la cannibalisation des autres cultures devient un point de force, une absorption de l'ennemi visant l'auto-transfiguration : il s'agit de manger la modernité littéraire occidentale pour l'assimiler et en forger une déclinaison propre. Pour Suzanne Césaire, comme pour de Andrade, devenir cannibale signifie avant tout se forger une nouvelle sensibilité, une nouvelle âme, et même un nouveau corps par l'absorption des forces de l'ennemi dans un festin anthropophage. Absorber l'autre, et dans ce processus, se transformer et transformer le regard porté sur le monde. D'ailleurs, c'est à travers un processus similaire qui est né le peuple antillais, fruit, comme le souligne Suzanne Césaire, d'un extraordinaire brassage interne.

Elle place ainsi au cœur de sa réflexion non pas l'identité noire, sur laquelle Aimé Césaire insiste davantage³, mais l'identité antillaise, dont elle souligne sans cesse la pluralité et la complexité :

Il ne s'agit point d'un retour en arrière, de la résurrection d'un passé africain que nous avons appris à connaître et à respecter. Il s'agit, au contraire, d'une mobilisation de toutes les forces vives mêlées sur cette terre où la race est le résultat du brassage le plus continu ; il s'agit de prendre conscience du formidable amas d'énergies diverses que nous avons jusqu'ici enfermées en nous-mêmes. Nous devons maintenant les employer dans leur plénitude, sans déviation et sans falsification. Tant pis pour ceux qui nous croient des rêveurs.

La plus troublante réalité est la nôtre.

Nous agirons.

Cette terre, la nôtre, ne peut être que ce que nous voulons qu'elle soit. (Suzanne Césaire 1942b, 48-49)

Dans ce contexte, l'extérieur se trouve pris dans un processus incessant d'intériorisation, tandis que l'intérieur se déploie constamment vers le dehors. Le surréalisme apparaît ici comme un maître qu'il convient de dévorer, une nourriture et force vive parmi d'autres, permettant aux rédacteurs de *Tropiques* de se transfigurer, de défendre la poésie comme mode de connaissance du monde et de soi, une connaissance qu'ils cherchent à articuler à une exigence éthique forte. Le numéro 3 de *Tropiques*, entièrement consacré à l'esthétique surréaliste, s'ouvre ainsi sur cette déclaration :

Nous cherchons notre vrai visage. Nous avons suffisamment condamné la littérature artificielle qui prétend nous en donner l'image : poètes attardés, héros du poncif, superstitieux faiseurs d'alexandrins, très lâches diseurs de rien. Narcisse martiniquais où donc te reconnaitras-tu ? Plonge tes regards dans le miroir du merveilleux : tes contes, tes légendes, tes chants. Tu y verras s'inscrire, lumineuse, l'image sure de toi-même. (*Tropiques* n°3 1941, 7)

Le surréalisme est donc conçu comme méthode pour réaliser une sorte d'archéologie de soi. La tâche que se donnent les rédacteurs de *Tropiques*, qui, selon René Ménil, veulent « reclasser [leur peuple] dans l'humanité » (1944, 131), consiste à découvrir en eux ce qui pourrait donner à leur vie un contenu digne d'être universellement pris en considération. Si la méthode est surréaliste, le contenu est spécifiquement antillais, comme en témoigne la référence aux contes, légendes et chants locaux dans l'extrait cité. On peut également percevoir dans cette approche un élan romantique, valorisant le folklore local, ses thèmes, ses personnages et ses paysages, participant à la construction

³ «Le surréalisme m'a procuré ce que je cherchais confusément. Je me disais que, si j'appliquais la méthode surréaliste à ma situation particulière, je pouvais faire appel aux forces inconscientes. Pour moi, c'était l'appel à l'Afrique». (Césaire, entretien avec René Depestre, 1968 : 140).

d'une identité martiniquaise inédite, comme le souligne d'ailleurs René Ménil soit en 1944 (133), soit à posteriori dans son introduction à la reproduction de la collection complète de la revue en 1978 (XXVIII).

C'est précisément à la confluence entre cette quête romantique des origines et le surréalisme que s'inscrit l'appropriation de la notion de merveilleux par *Tropiques*. Comme l'a relevé Dominique Berthet (2008), Aimé Césaire et René Ménil exploitent toute la charge critique contenue dans cette notion. Pour eux, le merveilleux ne se limite pas à un élément de l'esthétique surréaliste, mais constitue également l'un des traits marquants des contes créoles, tout en ayant servi d'instrument de résistance durant l'époque esclavagiste.

René Ménil introduit ce concept dans le numéro 3 de *Tropiques*, en parlant du merveilleux dans les contes et poèmes comme d'un espace où se construisent les désirs fondamentaux et leur force révolutionnaire:

Là, tout est possible, écrit-il, et l'homme, à la fois éclairé, mu et guidé par le seul désir, voyage dans un monde docile où tout accourt pour répondre aux souhaits [...]. Voilà donc un monde gouverné par le seul principe du plaisir. L'homme voit tomber de soi comme autant d'oripeaux, les limites intolérables de la vie quotidienne [...]. Il peut transgresser ses frontières d'espèces [...]. Il vainc l'espace [...]. Il vainc le temps [...]. Il tient dans sa main le passé et le futur, l'espace et le temps, la vie et la mort, les génies ouvrant devant lui toutes les avenues. (1941, 10-11)

Et de conclure : « Le merveilleux est l'image de notre liberté absolue » (13), il « projette, à la pointe du devenir, une lumière qui troue les ténèbres pour montrer dans le futur la voie de la délivrance » (15). À l'instar de Breton, le merveilleux est, pour Ménil et Césaire, un outil de subversion politique, car il se construit précisément sur le terrain de l'intolérable. Dans leur *Introduction au folklore martiniquais* publiée dans *Tropiques* n°4, ils affirment : « Quand l'homme écrasé par une société inique cherche en vain autour de lui le grand secours, découragé, impuissant, il projette sa misère et sa révolte dans un ciel de promesse et de dynamite » (1942, 8). Césaire et Ménil font non seulement l'éloge du merveilleux, mais soulignent également qu'aux Antilles, celui-ci est né dans le contexte de l'esclavage, c'est-à-dire de la souffrance et de la misère de cet « *homme noir accroché à la terre noire* » (1942,7). Dans ce cadre, ils mettent en lumière la double fonction du merveilleux : d'une part, il offre aux hommes noirs un moyen de réfléchir à leur réalité et aux rapports de pouvoir qui les oppriment. D'autre part, il ouvre l'accès à une réalité imaginée où ces rapports de pouvoir peuvent être questionnés et renversés. Ils observent ainsi dans « les contes antillais toujours la même revanche du rêve sur la réalité » (1942, 8). Le merveilleux devient aussi un moyen d'accéder à l'inconscient collectif du peuple martiniquais, longtemps refoulé. En libérant l'imaginaire, il participe à une émancipation individuelle et collective, nourrissant la révolte surréaliste non pas par des slogans, mais par une transformation du regard porté sur le monde et donc du monde lui-même.

Par ailleurs, la publication de ces contes, ainsi que la présence de passages rédigés directement en créole dans *Tropiques*, constitue un acte révolutionnaire dans le contexte antillais des années 1940. Comme l'a souligné Andrea Gremels, la culture orale transmise par les anciens esclaves n'avait alors que très peu de visibilité dans la littérature antillaise. Pour la bourgeoisie antillaise de l'époque, cette culture orale représentait « l'antipode de la culture européenne à laquelle elle cherchait à s'assimiler » (Gremels 2020, 366). Dans ce contexte encore marqué par la hiérarchie coloniale, publier ces contes, proverbes et devinettes équivalait à un geste subversif, d'autant plus que les rédacteurs de *Tropiques* choisissent de les présenter aux côtés de leurs propres textes avant-gardistes, en les qualifiant de « *document historique d'une valeur inestimable* ». Ce positionnement contraste radicalement avec le regard des anthropologues de l'époque, qui y voyaient simplement le témoignage des peuples considérés comme « primitifs » (Cf. Gremels, 2020).

L'importance de ces contes oraux dans la réélaboration de la notion de merveilleux réside également dans leur dimension active : ils ne se contentent pas d'exprimer une vision du monde façonnée par le merveilleux, mais, comme le souligne Dominique Berthet, ils mettent en avant le merveilleux comme méthode de lutte. L'histoire de l'esclavage, conservée dans ces récits, apporte au surréalisme une source d'inspiration quant au fonctionnement rebelle de ce « mécanisme secret du merveilleux » (1942, 8). Aux Antilles, ce mécanisme agit comme un outil de résistance contre l'esclavage, transformant le merveilleux en une arme symbolique.

Pour conclure, un autre élément qui nous aide à comprendre ce processus d'antillanisation du surréalisme c'est finalement la notion de l'homme-plante, que nous devons toujours à Suzanne Césaire. C'est de l'anthropologue Léo Frobenius qu'elle emprunte ce concept. Elle retient d'abord la définition de la civilisation, selon laquelle l'Homme serait un instrument de la civilisation mu par une force antérieure à l'humanité appelée « la Païdeuma fondamentale ». Cette « Païdeuma » serait créatrice de la civilisation et l'homme serait capable de la saisir indirectement. Ces manifestations sont deux : d'une part, il y aurait eu la civilisation éthiopienne, liée à la vie végétative, et, d'autre part, la civilisation hamitique, liée à la vie animale. Pour l'auteure, avoir conscience de cette manifestation permet de donner des solutions aux problèmes concernant l'Homme en montrant, par exemple, que le progrès n'est pas linéaire : on ne serait pas passé d'une barbarie primitive à une haute culture moderne. De plus, et là est peut-être la raison première qui l'amène à reprendre les thèses de Frobenius, elle réoriente ce travail en précisant qu'il invite à se connaître soi-même, ce qui serait, comme nous l'avons déjà souligné, une urgence pour les Antilles. Et c'est justement à travers cette définition de l'homme martiniquais que Suzanne Césaire cherche à refonder son identité :

Qu'est-ce que le Martiniquais ?
L'homme plante.

Comme elle, abandon au rythme de la vie universelle. Point d'effort pour dominer la nature. Médiocre agriculteur. Peut-être. Je ne dis pas qu'il fait pousser la plante ; je dis qu'il pousse, qu'il vit en plante. Son indolence ? Celle du végétal. Ne dites pas : il est " paresseux ", dites : " il végète ", et vous serez doublement dans la vérité. Son mot préféré : " laissez porter ". Entendez qu'il se laisse porter par la vie, docile, léger, non appuyé, non rebellé – amicalement, amoureuxment. Opiniâtre d'ailleurs, comme seule la plante sait l'être. Indépendant (indépendance, autonomie de la plante). Abandon à soi, à la lune au jours plus ou moins long. Cueillette. Et toujours et partout, dans les moindres représentations, primat de la plante, la plante piétinée mais vivace, morte, mais renaissante, la plante libre, silencieuse et fière. (Suzanne Césaire 1942b, 45)

L'homme plante représente ici le symbole d'une communauté vive-morte, mais est aussi la métaphore d'une identité enracinée au sol, à la Martinique, et donc situé, mais en relation constante avec autrui et la nature. C'est pourquoi une partie de la critique a aussi vu en la figure de Suzanne Césaire une écoféministe avant la lettre (Cf. Lee 2020, Curtius 2020). Et c'est justement sous le signe de la plante, que les rédacteurs de *Tropiques* peuvent antillaniser le surréalisme, si fondamental dans le processus de connaissance de soi indispensable à la création d'une poésie authentiquement antillaise :

Il est exaltant d'imaginer sur ces terres tropicales, rendues enfin à leur vérité interne, l'accord durable et fécond de l'homme et du sol. Sous le signe de la plante. Nous voici appelés à nous connaître enfin nous-même, et voici devant nous les splendeurs et les espoirs. Le surréalisme nous a rendu une partie de nos chances. À nous de trouver les autres. À sa lumière. (Suzanne Césaire 1942b, 48)

Nous constatons ainsi que l'exigence d'authenticité prévaut sur la volonté de transformer le monde de manière instrumentale ou sur l'ambition de formuler des normes universelles auxquelles chacun devrait se conformer. L'authenticité est conçue comme mouvement dynamique : se réapproprier son histoire pour mieux participer à l'humanité. Folklore local, anthropologie et surréalisme se conjuguent ici pour forger une identité plurielle et émancipatrice, loin de tout essentialisme ou stéréotype.

De maître à penser, le surréalisme devient un maître à dévorer, un référent qui circule parmi les sujets des colonies, alimentant leur soif de révolte, de liberté et de connaissance. Dans les revues que nous avons étudiées, il apparaît que le surréalisme, parfois de manière ambivalente, contribue à l'élaboration d'une éthique de l'authenticité⁴, entendue comme

⁴ Il est intéressant de noter, en passant, que dans ses écrits des années 1950, Frantz Fanon critique sévèrement cette quête d'authenticité, qu'il perçoit comme une recherche nostalgique d'un passé figé, susceptible d'entraver le mouvement révolutionnaire. Il écrit : « Je suis un homme, et c'est tout le passé du monde que j'ai à reprendre. Je ne suis pas seulement responsable de la révolte de Saint-Domingue. Chaque fois qu'un homme a fait triompher la dignité de l'esprit, chaque fois qu'un homme a dit non à une tentative d'asservissement de son semblable, je me suis senti solidaire de son acte. En aucune façon je ne dois tirer du passé des peuples de couleur ma vocation originelle. En aucune façon je ne dois m'attacher à faire revivre une civilisation nègre injustement méconnue.

une adhésion totale à sa propre existence et une restitution intégrale de soi à soi-même. Ce processus permet, au fil des années et des expérimentations, de forger une identité collective postcoloniale fondée sur la fierté d'appartenir, sur le sens de justice et d'égalité. Sur la liberté d'inventer son propre destin ainsi que sa propre forme.

Je ne me fais l'homme d'aucun passé. Je ne veux pas chanter le passé aux dépens de mon présent et de mon avenir.» (1952, 220). Fanon reconnaît néanmoins la nécessité d'un processus de décolonisation intérieure, condition indispensable à la construction d'une subjectivité véritablement libre.

BIBLIOGRAPHIE

- BERTHET, D. 2008. *André Breton, l'éloge de la rencontre : Antilles, Amérique, Océanie*, Paris : HC Éditions.
- BLACHERE, J-C. 1996. *Les totems d'André Breton : surréalisme et primitivisme littéraire*. Paris : L'Harmattan.
- BRETON, A. [1924/1930] 2013. *Manifestes du surréalisme*. Paris : Gallimard.
- COLE, L. 2010. «Légitime défense. From Communism and Surrealism to Caribbean Self-Definition ». *Journal of Surrealism and the America*, 4 : 15-30.
- CÉSAIRE, A. 1935a. « Nègreries. Jeunesse noire et assimilation ». *L'Étudiant Noir*, 1 (mars) : 3.
- . 1935b. « Nègreries. Conscience raciale et révolution sociale ». *L'Étudiant Noir*, 3 (mai-juin) : 1-2.
- . 1941. «Présentation ». *Tropiques*, 1 : 5-6.
- CÉSAIRE, A., DEPESTRE, R. 1942. «Introduction au folklore martiniquais». *Tropiques*, 4 : 7-11.
- CÉSAIRE, S. 1942a. « Misère d'une poésie : John Antoine Nau ». *Tropiques*, 4 : 48-50.
- . 1942b. « Malaise d'une civilisation ». *Tropiques*, 5 : 43-49.
- CONDÉ, M. 2000. «Order, Disorder, Freedom and the West Indian Writer», *Yale French Studies*, 97 : 151-165.
- CURTIUS, A-D. 2020. *Suzanne Césaire. Archéologie littéraire et artistique d'une mémoire empêchée*. Paris : Karthala.
- DE ANDRADE, O. [1928] 2011. *Manifeste anthropophage*. Paris : Black Jack.
- DEPESTRE, R., ARATAN, S. 1968. « Entrevistas Con Aimé Césaire ». *Casa de las Américas*, 49 : 137-142.
- FANON, F. 1952. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Seuil.
- GREMELS, A. 2020. «La revue Tropiques. Croisements transculturels du surréalisme». In G. Knauer, I. Phaf-Rheinberger (eds.), *Caribbean Worlds Mundos Caribeños Mondes Caribéens*, 325-343. Frankfurt am Main : Verveurt.
- HAUSSER, M. 1981. «Tropiques : une tardive centrale surréaliste ?», *Revue du Surréalisme Mélusine*, 2 : 238-269.
- JOANS, T. 1968. « Black Flower ». *L'Archibras*, 3 (mars) : 10.
- LECLERCQ, S. 2008. «Le colonialisme mis à nu. Quand les surréalistes démythifiaient la France coloniale (1919-1962)». *Revue Historique*, 646 : 315-336.
- . 2010. *Le rançon du colonialisme – Les surréalistes face aux mythes de la France coloniale (1919-1962)*. Dijon : Les presses du réel.
- LEE, V. 2020. « (In)soumise à la censure : l'activisme littéraire et politique de Suzanne Roussi-Césaire », *Transtext(e)s Transcultures 跨文本跨文化* [Online], 15.
<http://journals.openedition.org/transtexts/1518>. Dernier accès 5/07/2025. Légitime Défense. [1932] 1979, 1. Paris : Jean-Michel Place.
- MALELA, Buata B. 2008. *Les écrivains afro-antillais à Paris (1920-1960) : stratégies et postures identitaires*. Paris : Karthala.
- MBEMBE, A. 2013. *Critique de la raison nègre*. Paris : La Découverte.
- MÉNIL, R. 1941. « Introduction au merveilleux ». *Tropiques* 3 : 8-16.
- . 1944. « Situation de la poésie aux Antilles ». *Tropiques* 11 : 127-133.
- . 1978. « Pour une lecture critique de Tropiques », *Tropiques*, Tome I : XXV- XXXV.
- SENGHOR, L. S. 1935. « L'Humanisme et nous. René Maran ». *L'Étudiant Noir*, 1 (mars) : 4.
- SOFO, G. 2024. « L'incendie de la Caraïbe. Suzanne Césaire et une pensée cannibale ». In E. M. Bornier (eds.), *Autour de Suzanne Césaire. Manifestes cannibales ou comment repenser les Antilles avec sa plume*. Caen : Passage(s).

MANON HOUTART

GEORGES RIBEMONT-DESSAIGNES : MÉMORIALISTE DU SURREALISME SUR LES ONDES

ABSTRACT: Between 1947 and 1974, the poet, composer, and playwright Georges Ribemont-Dessaignes played the role of a witness and chronicler of Dadaism and Surrealism on the airwaves of Radiodiffusion française. Alongside the numerous radio plays he created during this time, he hosted a wide range of cultural programs, a significant portion of which focused on these avant-garde movements or featured their representatives. The familiarity with which he addresses his former comrades and his way of questioning them about the Surrealist adventure reflect an intention to move beyond the quarrels and vicissitudes of the movement, in order to avoid corroborating the assumptions of obsolescence that burden it. This article seeks to define the posture adopted by the poet-memoirist at the microphone, and to observe how his talks and interviews fit into the historiographical process of Surrealism that was being constructed at the mid-century, following—or in reaction to—Maurice Nadeau's *History of Surrealism* and the *Interviews* of Breton on Parinaud's microphone, in particular.

KEYWORDS: Surrealism; Radio; Interview; Historiography; Ribemont-Dessaignes.

Jusqu'au mitan du siècle dernier au moins, l'historiographie littéraire repose largement – voire majoritairement – sur des contributions émanant de l'intérieur du milieu littéraire, faute d'un milieu universitaire suffisamment doté (ou suffisamment étanche) pour y faire concurrence (Vaillant 2023, 94). Le fait que les surréalistes prennent part à la production des savoirs et discours *sur* la littérature s'inscrit donc dans un phénomène massif; cela n'en fait en rien une caractéristique spécifique à leur entreprise. Là où ils se distinguent toutefois, c'est dans leur participation significative à l'historiographie de leur propre mouvement, presque en temps réel (voir Murat 2013, 303 sq). Tandis que Dada revendique et cultive son caractère spontané, effervescent et éphémère, le surréalisme est d'emblée animé par un souci frappant de collecte, d'attestation, d'archivage et de mise en récit de ses activités. Plus encore, l'élaboration endogène de son histoire est constitutive de son mode d'existence sur la scène littéraire :

il faut y voir une stratégie pour assurer une forme de cohérence et de cohésion dans l'effort collectif, pour situer le groupe le plus précisément possible parmi les avant-gardes et pour assurer sa postérité sans la tronquer. Les exposés et lettres que Breton adresse à Jacques Doucet en 1921 en tant que bibliothécaire et conseiller artistique font remonter cette pratique de consignation à l'aube de l'aventure surréaliste et laissent un ensemble documentaire précieux sur son émergence. Aragon s'attache aussi très tôt à faire le récit du mouvement en train d'éclorre : son roman *Anicet ou le panorama* (1921) évoque de façon oblique la genèse du groupe, tandis que son *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, adressé au même Doucet en 1923, dresse le bilan de Dada à Paris et revient sur les débuts de *Littérature*. Suivront les *Cahiers de la permanence* tenus au Bureau de recherches surréalistes en 1924-1925 ; les clichés et trombinoscopes qui mettent en scène le groupe ou fournissent un aperçu de sa composition à certains moments de son évolution ; ou encore le roman à charge de Raymond Queneau, *Odile* (1937), qui jette un regard satirique sur les apories du surréalisme.

La parution de *l'Histoire du surréalisme* de Maurice Nadeau en 1945 et le décret d'obsolescence que l'ouvrage tend à faire admettre relanceront la volonté de contrôle du récit et de l'image du groupe que l'histoire littéraire doit retenir. La radio se présente alors comme un espace susceptible de recueillir un contrepoinç aux historiographies exogènes et d'en assurer une ample diffusion : il importe en effet de démentir – ou du moins de nuancer – l'échec imputé au surréalisme au travers de supports à plus large portée que les revues, tracts et catalogues. En juin 1930 déjà, Desnos avait dispensé une conférence à propos de la peinture surréaliste sur Radio-Paris, une demi-année à peine après son excommunication : d'emblée, le métadiscours livré à l'occasion de cette « Initiation au surréalisme » a tout l'air de se caractériser par un dépassement des différends internes au profit du rayonnement du groupe et de son programme.¹ Mais c'est surtout au lendemain de la Seconde Guerre mondiale que cet espace médiatique cesse progressivement d'être boudé par les écrivains : la « radio des Poètes » que met en place Paul Gilson (en faisant de la radio publique un pôle attractif pour le milieu littéraire et artistique dès l'immédiat après-guerre), le capital symbolique dont jouit le Club d'Essai (ce laboratoire de recherches en matière d'expression radiophonique, animé par Jean Tardieu entre 1946 et 1963) et l'épanouissement du genre de l'entretien littéraire au début des années 1950 grâce au concours des écrivains producteurs sont autant d'ingrédients qui contribuent à braver les nombreuses réserves que le médium inspirait encore dans l'entre-deux-guerres (voir Eck 1991).

C'est ainsi que Tristan Tzara évoque l'historique de Dada au micro de Jean Amrouche en 1949, de Georges Charbonnier en 1950, puis dans le cadre d'un cycle

¹ Nous n'avons pas connaissance d'une quelconque archive – sonore ou papier – de cette conférence, mais il y a fort à parier que, pour sa première intervention à la radio, Desnos s'est davantage soucié de pédagogie que de règlement de comptes.

d'émissions sur les revues d'avant-garde la même année.² C'est aussi dans ce contexte qu'André Breton accorde à André Parinaud une série d'entretiens désormais bien connus, diffusés entre mars et juin 1952 sur la Chaîne nationale et dont la transcription remaniée paraît la même année chez Gallimard. Minutieusement maîtrisés, dans la préparation des questions-réponses en amont comme dans la révision et l'augmentation du texte destiné à la mise en livre, ces entretiens sont pensés pour imposer une nouvelle référence en matière d'histoire du surréalisme – ils y sont d'ailleurs parvenus. Mais ces exemples ne représentent qu'un échantillon des innombrables interventions des poètes surréalistes et de leurs compagnons de route à la radio à l'occasion d'entretiens, de débats ou de séances de lectures poétiques dans les années 1950 et 1960. Le médium devient en effet incontournable à cette époque ; il se fait même plus rare pour un écrivain de ne jamais avoir fait entendre sa voix sur les ondes que l'inverse.

Au sein de ce vaste corpus d'archives sonores, il nous paraît particulièrement intéressant de nous attarder sur le cas de Georges Ribemont-Dessaignes (1884-1974), puisque non seulement il est intervenu à plusieurs reprises à la radio en tant qu'invité, mais aussi en tant que producteur et animateur d'émissions radiophoniques littéraires. C'est ainsi que Ribemont-Dessaignes se met à alimenter les grilles de programmes, à la fois en concevant de nombreuses pièces radiophoniques et en assurant une multitude de causeries, entretiens et débats, dont une part significative porte sur le surréalisme. La position charnière qu'il occupe vis-à-vis du mouvement (dadaïste indéfectible, il s'est montré tantôt sympathisant, tantôt dissident affirmé du groupe de Breton) lui permet à la fois de se prévaloir du recul du commentateur et de la familiarité du témoin, redéfinissant ainsi les modalités relationnelles entre le journaliste interviewant et l'écrivain interviewé. Nous reviendrons dans un premier temps sur ses rapports avec le groupe surréaliste pour mieux éclairer ensuite le prisme et la posture qu'il adopte au micro.

Georges Ribemont-Dessaignes, dissident versatile

De la trajectoire de Georges Ribemont-Dessaignes, on ne retient généralement que la participation aux manifestations dadaïstes au tournant des années 1920. Son allégeance première se situe en effet du côté de Dada : « Ma vie entière est [...] attachée à dada, avant, pendant et après le mot même », déclare le poète dans *Déjà jadis* (1973 [1958], 92). Il sera d'ailleurs reconnu par Breton parmi les trois « seuls vrais dadas » aux

² Pour ce cycle d'émissions, ce sont des comédiens et comédiennes qui prennent en charge la lecture du texte de rétrospective de Tzara et des poèmes qui ponctuent le récit. On trouve une transcription de cette série dans Tzara 1982, 442-718. Seul le premier épisode du cycle semble avoir été conservé et a fait l'objet d'une rediffusion en 2023 dans « Les Nuits de France Culture » (Tzara 2023 [1950]).

côtés de Tzara et Picabia (Breton 1999 [1952], 466). C'est sur le plan du théâtre et de la musique que se situe son apport majeur au mouvement. Ses pièces de jeunesse, telles que *L'Empereur de Chine*, *Le Serin muet* ou encore *Le Bourreau du Pérou*, font de lui, selon Henri Béhar, le « dramaturge le plus fécond du dadaïsme » (Béhar 1979, 145). De même, le poète lui-même affirme que « Dada aurait ignoré la musique » s'il ne l'avait introduite dans le mouvement au travers de ses pièces pour piano, fondées sur le hasard et sur la dérision du cérémonial associé à l'écoute musicale (à l'instar de son morceau *Pas de la chicorée frisée*, joué au Festival Dada au théâtre de l'Œuvre le 27 mars 1920) (Ribemont-Dessaignes 1973 [1958], 398).

Si Ribemont-Dessaignes partage la scène avec André Breton lors de ces manifestations dadas à Paris, leurs relations s'enveniment en janvier 1922, lorsque le poète et dramaturge se range auprès de Tzara, Satie et Éluard pour désapprouver le projet de Breton d'organiser un « Congrès pour la détermination des directives et la défense de l'esprit moderne » – plus communément appelé le Congrès de Paris. Percevant cet événement comme une mise en bière opportuniste du dadaïsme, dilué parmi les autres tendances modernes, les quatre poètes annoncent leur refus d'y participer (Sanouillet 2005, 282-283). Il faut voir dans ce projet de Congrès une première étape vers le surréalisme naissant : Breton cherche déjà peu à peu à donner l'impulsion à un nouveau mouvement, dont les contours ne seront précisés qu'en 1924. Cette année-là, alors que le label surréaliste et le droit de s'en réclamer font l'objet d'une querelle envenimée, Ribemont-Dessaignes est à nouveau associé au groupe des concurrents de Breton (aux côtés d'Yvan Goll et Paul Dermée), malgré lui cette fois : il eût préféré s'abstenir de prendre parti, ainsi qu'il le confesse dans une lettre à Tristan Tzara le 9 octobre 1924. A *posteriori* toutefois, il se targuera de n'avoir été que le témoin extérieur des débuts de l'aventure surréaliste et marquera ses distances avec les séances de sommeil et avec l'automatisme, qu'il identifie comme des pratiques ésotériques, voire sectaires :

[Le surréalisme] a eu une grande importance pour moi, précisément comme objet magique dont on connaît l'importance, mais qui n'est pas de votre intimité. [...] Je n'ai pas tenu le Surréalisme sur les fonts baptismaux, je ne lui ai pas servi de nourrice, je n'en ai pas directement fait partie. Ma fidélité aux restes de Dada encore chaud puis entièrement refroidi, ne m'incitait guère à prendre part à des rites religieux, à des cérémonies de sectes suspectes. (Ribemont-Dessaignes 1973 [1958], 160)

Lorsque Breton le sollicite pour apposer sa signature au bas de la *Lettre ouverte à Paul Claudel* en juillet 1925, Ribemont-Dessaignes identifie l'opportunité d'un rapprochement et accepte de marquer sa solidarité. Estimant que l'amitié n'avait été qu'« endormie » temporairement (1973 [1958], 182), il se met à assister aux réunions du groupe et à signer les déclarations collectives, jusqu'à ce que de nouvelles frictions émergent en 1928, tandis qu'il se rapproche du groupe du Grand Jeu. Lors d'une réunion au Bar du Château le 11 mars 1929, la mise à l'index de ce collectif connexe au surréalisme, mais plus résolument idéaliste, entraîne la rupture définitive de Ribemont –

« avec Breton bien plus qu'avec le surréalisme », prend-il soin de préciser (203). Comme d'autres concurrents et dissidents, Ribemont s'oppose au monopole que s'est arrogé Breton dans la définition du terme « surréalisme » et défend une conception souple de l'étiquette, qui permette de considérer « ce qu'il a laissé d'efficace et qui survit chez plus d'un, pour lequel la doctrine n'est qu'un souvenir » (162). Il admet d'ailleurs lui-même, à demi-mot, ne pas avoir eu la maîtrise totale sur ses propres ralliements :

[O]n n'est pas très fixé sur les limites du mouvement. Moi-même je suis traité de surréaliste, parfois. Après avoir été un Dada. Quelle importance ? On est ce qu'on est, comme on peut, l'essentiel est de ne pas être enchaîné. [...] Pensais-je à Dada ? Étais-je surréaliste ? Il y avait de tout cela, et bien autre chose encore. On est plein de séismes, on est emporté je ne sais où. On est heureux et déchiré. On est enchaîné et libre comme l'air ! Et plus tard, comment renierait-on ce qu'on a fait, puisqu'on l'a fait ! (200-201)

Le mois suivant la condamnation du Grand Jeu, Georges Ribemont-Dessaignes crée une nouvelle revue avec Nino Frank, intitulée *Bifur* et destinée à rendre compte de « tous les aspects de la vie moderne » selon une perspective transdisciplinaire et internationale (Rialland 2012). Les membres et sympathisants surréalistes contraints d'opérer une « bifurcation » à la suite de la réunion de la rue du Château trouveront dans cette nouvelle revue un espace éditorial et un réseau hospitaliers. Breton ne sera pas dupe du caractère concurrent de *Bifur* vis-à-vis de sa propre mouvance ; il aura tôt fait, dans le *Second Manifeste du surréalisme*, de qualifier la publication de « remarquable poubelle » (Breton 1988 [1930], 812). Il énonce dans ce même texte un motif supplémentaire d'exclusion à l'égard de Ribemont-Dessaignes en lui reprochant de soumettre son écriture à des contraintes alimentaires. Mais les anathèmes que lance Breton *ad hominem* ne resteront pas longtemps sans réponse : les renégats épinglés dans le *Second Manifeste* se fédèrent à l'initiative de Georges Bataille pour formuler une répartie au travers du pamphlet *Un cadavre*. Ribemont-Dessaignes y signe une contribution intitulée « Papologie d'André Breton », qui dénonce avec virulence l'autoritarisme et l'hypocrisie du chef de file du surréalisme, nourrissant l'image caricaturale – et tenace – de Breton en pape du surréalisme.

Il apparaît donc que Ribemont se pose alternativement en compagnon de route et en témoin extérieur du surréalisme : tout en marquant ponctuellement ses distances, il se garde de s'en dissocier complètement et définitivement. Dans ses diverses interventions et discours rétrospectifs, il inscrit sa trajectoire dans les proches environs du mouvement et en constante interaction avec celui-ci, sans en éluder les limites et impasses. Cette ambivalence lui permet ainsi à la fois de se situer comme partie prenante des dynamiques majeures de l'histoire littéraire et artistique du premier XX^e siècle, et de résister simultanément au réductionnisme que charrient les étiquettes.

Radiodramaturge et mémorialiste des avant-gardes

Peu après la Libération, alors qu'il connaît des difficultés financières et qu'il cherche à se réinventer, Ribemont-Dessaignes répond favorablement à l'invitation que lui adresse Paul Gilson de collaborer aux émissions du service artistique et littéraire de la Radiodiffusion française (renommé ORTF en 1964). Parallèlement à une œuvre radiodramaturgique foisonnante qui s'inscrit dans la continuité de son théâtre scénique (il compose près de soixante pièces pour le micro entre 1947 et 1974), le poète dadaïste produit et anime un large éventail d'émissions culturelles, parmi lesquelles d'abord *Tête de ligne* à partir de 1950, puis *Ce qu'ils en pensent* à partir de 1956, *Les Pouvoirs de la connaissance* en 1958, *Culture et destin* (1961), *Souvenirs d'hier et d'aujourd'hui* (1963) et enfin *L'homme tuera-t-il les hommes ?* (1963-64). Dans chacune de ces émissions, il fraye une place de choix aux représentants des mouvements dont il a été membre ou proche, tout en perpétuant l'esprit d'ouverture qui caractérisait la revue *Bifur*, en tendant son micro à des peintres (Jean Dubuffet, Michel Seuphor, Josef Šíma), photographes (Brassaï), philosophes (Stéphane Lupasco, Jean Wahl), compositeurs (Pierre Schaeffer, Pierre Boulez), musicologues (Fred Goldbeck), pour saisir l'art moderne dans la variété de ses manifestations.

Dans ses mémoires parus en 1958 sous le titre *Déjà jadis*, il évoque déjà le rôle de témoin des avant-gardes qu'il assure à la radio : « Plusieurs fois, au cours de ces dernières années, j'ai évoqué moi-même à la Radiodiffusion cette époque dont le moins qu'on puisse dire est qu'elle fut parcourue de "mouvements divers", et qu'elle a laissé un souvenir vivace » (1973 [1958], 84). Ces mémoires fonctionnent ainsi comme la matérialisation livresque de ses interventions radiophoniques précédentes et comme une occasion de compléter, voire de rectifier les discours qui circulent alors à propos du dadaïsme et du surréalisme, entre autres sur les ondes. Les allusions qu'il formule à propos d'émissions visant à interroger l'actualité de ces mouvements au mitan du siècle³ montrent bien qu'il entend prendre part à ce débat, en tenant compte des diagnostics relayés par les médias. C'est d'ailleurs une préoccupation semblable qui a dû inciter André Breton à se prêter à l'exercice de l'entretien radiophonique en 1952 : alors que les émissions littéraires se multiplient et ne manquent pas de véhiculer une image parfois réductrice du surréalisme, le chef de file cherche à s'imposer comme le seul porte-parole légitime du mouvement (Willem 2014) et à démentir plus ou moins explicitement les récits concurrents. On peut d'ailleurs supposer que parmi les discours auxquels Breton souhaite donner un contrepoint, figurent les témoignages que Ribemont-Dessaignes a

³ Il mentionne par exemple la discussion animée par Parinaud dans l'émission *La Revue des arts* en 1957, à l'occasion de l'exposition Dada à la galerie de l'Institut, et déplore que les interventions des participants « reliaient mal Dada et le temps présent » (Ribemont-Dessaignes 1973 [1958], 91).

fournis à la radio dès 1947, et dans lesquels il ne s'est pas privé d'insister sur « l'orgueil dominateur » d'André Breton (Ribemont-Dessaignes 1947).

Dans les années d'après-guerre, la fabrique historiographique du surréalisme se joue ainsi dans un va-et-vient entre le livre et les studios, entre l'écrit et l'oral, l'un garantissant une maîtrise sur le propos et une forme de légitimation symbolique, l'autre assurant une ample diffusion. Il est à ce titre significatif que les mémoires – livresques – de Ribemont-Dessaignes aient ensuite donné lieu à une série de causeries radiophoniques éponyme diffusée l'année suivante, au cours de laquelle l'auteur, seul au micro, revient sur les grandes tendances poétiques, picturales et musicales du début du siècle en reprenant l'architecture de son ouvrage (Ribemont-Dessaignes 1959).

Commentateur complice

Dès les premières émissions qu'il produit, Georges Ribemont-Dessaignes fait intervenir ses anciens camarades dadaïstes et surréalistes dissidents. S'il veille à mettre en valeur ses interlocuteurs, leur trajectoire poétique propre et leur apport spécifique à la révolution artistique du début du XX^e siècle, il dépasse à plusieurs reprises son rôle d'animateur et s'engage lui-même, à la première personne, dans le récit des aventures dadaïstes et surréalistes, comme pour rappeler discrètement son implication. Au cours d'un entretien pour l'émission *Tête de ligne* en février 1950, Tzara entérine ce double rôle en insistant sur la part que Ribemont a prise dans les événements qu'il relate : « Toi-même, tu as écrit [ceci] », « C'est toi-même qui soutenais [cela] », etc. (Ribemont-Dessaignes 1950a). Soupault adopte une attitude similaire dans un entretien de 1958 pour *Les Pouvoirs de la connaissance*. À plusieurs reprises en effet, il interpelle celui qui est censé l'interviewer pour l'associer à son récit : « Nous sommes sceptiques vous et moi, c'est vous qui avez résumé notre scepticisme dans ces paroles qui ont eu un succès incroyable : Qu'est-ce que c'est Dieu, qu'est-ce que c'est Renan, qu'est-ce que c'est Dada ? » ; « Vous vous souvenez ? » ; « Vous le savez aussi bien que moi... » (Ribemont-Dessaignes 1958). Les adresses amicales que les interlocuteurs s'échangent dans le premier cas comme dans le second (« Mon cher Philippe », ou « Mon cher Tzara » dit l'un, « cher ami », ou « Georges », répond l'autre) constituent des preuves supplémentaires de connivence, nourrie d'un passé commun.

Les « Mon cher Jacques » et « toi, Georges » ponctuent de la même façon l'entretien que Ribemont-Dessaignes mène avec Prévert dans *Tête de ligne*. Le poète dadaïste rappelle aussi leurs collaborations et se félicite d'avoir publié *L'Ange garde-chiourme* dans la revue *Bifur* qu'il dirigeait alors. Mais comme avec Tzara, il s'efforce de faire parler son invité en son nom propre, au-delà de l'évocation de souvenirs partagés, oscillant ainsi entre les rôles de camarade et de critique : « Nous sommes là à parler des hommes et des choses que nous connaissons de près [...] Mais moi particulièrement, je

suis là pour parler de toi et de la poésie qui t'est propre » (Ribemont-Dessaignes 1950b). L'entretien que Lise Deharme accorde à Ribemont-Dessaignes lors d'une séance ultérieure de *Tête de ligne* porte encore l'empreinte de cette tension entre les fonctions testimoniale et maïeutique qu'endosse le poète. Alors que les « cher Georges » et « chère Lise » suffisent déjà à suggérer une amitié qui dépasse le cadre du studio, Ribemont fait à nouveau allusion à sa propre implication dans les activités surréalistes et dissidentes, tout en veillant à recentrer le propos sur son invitée. Lorsqu'il interroge Deharme au sujet des réunions littéraires qu'elle tenait chez elle et du « fameux lieu de rencontre » qu'a représenté la revue du *Phare de Neuilly* (dont il a assuré la gestion entre 1930 et 1933), il s'empresse de préciser : « Nous avons à ce sujet des souvenirs communs, mais ceux qui importent sont les vôtres, vous vous en doutez » (Ribemont-Dessaignes 1950c). Avec Raymond Queneau enfin, bien que le vouvoiement et l'adresse plus formelle (« Cher Raymond Queneau ») laissent supposer des relations moins intimes qu'avec Tzara, Prévert et Deharme, Ribemont-Dessaignes se prévaut aussi d'une forme de familiarité pour inciter à la confiance : « Je vous connais assez pour savoir que la vie a pour vous une importance réelle en dehors de la littérature » (1950d).

Témoin pacificateur

Si Georges Ribemont-Dessaignes semble tendre son micro en priorité aux dissidents du groupe surréaliste (bien qu'en réalité, rares sont les surréalistes qui n'ont pas posé quelque limite à leur adhésion), il s'efforce globalement de faire œuvre de pacificateur quant aux querelles du passé. La façon dont il présente le surréalisme et interroge ses anciens camarades traduit en effet un souci de démentir les présomptions d'obsolescence qui accablent le mouvement. Certes, il insiste à plusieurs reprises sur l'importance trop souvent mésestimée de Dada, mais il reconnaît volontiers le surréalisme comme une force structurante de la vie culturelle contemporaine. En 1950, avant même que Breton ne fournisse sa version des faits au micro de Parinaud, Ribemont va jusqu'à affirmer que « toute la poésie contemporaine porte les traces du surréalisme » (1950a). C'est donc bien en raison de l'irradiation du surréalisme dans le temps présent qu'il apparaît pertinent d'en retracer la genèse à destination d'une audience élargie. Il invite ainsi Tzara, dans un premier temps, à préciser « pour les auditeurs invisibles du vaste monde comment est né Dada », avant de l'interroger, à la fin de l'entretien (diffusé en deux épisodes), sur sa « position devant le surréalisme ». Ce n'est pas Tzara, toutefois, qui se montre le plus enclin à démentir le constat d'essoufflement qui accable le mouvement. Il déplore l'orientation ésotérique qui a pris le pas sur l'élan corrosif de Dada et qui empêche le surréalisme de trouver un « sang nouveau », dont il aurait pourtant « rudement besoin ». Malgré l'insistance de Ribemont, qui demande encore si malgré tout, le surréalisme n'aurait pas gardé quelque importance dans les domaines artistiques

contemporains, Tzara place davantage sa loyauté envers l'esprit Dada, dont un retour en grâce serait salubre « pour assainir l'atmosphère d'aujourd'hui ».

Dans les entretiens suivants, Ribemont-Dessaignes se fait encore le défenseur du mouvement dont il a été jadis excommunié : « On est injustes envers le surréalisme », soumet-il à Jacques Prévert au moment d'évoquer les « plaisirs » et les « orages » de cette aventure révolutionnaire (1950b). « Il est peu de poètes aujourd'hui qui n'aient été touchés par [l']élan libérateur [du surréalisme] ou par les grâces nouvelles dont il est responsable sur le plan artistique », affirme-t-il en face de Lise Deharme, avant de condamner le procès qui est alors intenté au mouvement : « Attaquer le surréalisme, c'est attaquer la poésie elle-même et c'est faire le jeu de trop de gens intéressés à ce que la poésie ne soit qu'un instrument à la solde de toutes les morales consacrées ou en voie de consécration » (Ribemont-Dessaignes 1950c). Et comme avec Tzara, il interroge son invitée sur la vitalité et la pertinence du surréalisme pour elle, se révélant ainsi soucieux de questionner et d'éprouver les jugements de péremption qui se répandent alors. La réponse de Deharme, davantage que celle de Tzara, permet d'invalidier la thèse d'un surréalisme en fin de course :

Je crois au surréalisme comme je crois à l'amour et au rêve, Georges. Le surréalisme n'appartient pas plus à une époque que la lune ou le chant d'un oiseau dans les pommiers en fleurs. Le surréalisme est non seulement aussi vivant pour moi qu'il l'était jadis, mais il est vivant comme moi et avec moi. Quand bien même des ombres auraient passé entre le surréalisme et moi, je ne puis faire autrement que de leur être fidèle. Je reste celle qui posait un gant bleu sur le bureau d'André Breton à la Centrale surréaliste vers 1925. (Ribemont-Dessaignes 1950c)

En compagnie de Queneau, Ribemont-Dessaignes réitère son diagnostic (« Le surréalisme a, en grande partie, après Dada, dominé l'état poétique de l'entre-deux-guerres »), et demande au poète s'il a tiré quelques « agréments » de son voyage en « pays surréaliste », « où, il faut en convenir, on pouvait être la proie de beaucoup d'enchantements » (1950d). Ribemont semble ainsi exhorter son camarade à reconnaître sa dette envers un groupe avec lequel il a, comme lui, dû prendre un temps quelques distances. Ainsi, celui que l'on tient pour un violent polémiste, agent de premier plan des scandales dadaïstes et pamphlétaire iconoclaste, prend des allures de mémorialiste tempérant si l'on prête l'oreille au pan radiophonique de sa trajectoire. Tout se passe comme si, passée la période des querelles et des dissonances attisées, c'est davantage une recherche de consonnance entre les diverses tendances avant-gardistes qui caractérise la démarche de Ribemont-Dessaigne, afin d'en assurer le passage à la postérité.

Conteur vétéran

Dans les causeries qu'il donne en 1959 puis en 1963 (*Déjà jadis* et *Souvenirs d'hier et d'aujourd'hui*), le poète et homme de radio cède peu à peu à une posture de vétéran d'une aventure qui appartient pour lui au passé. Le ton didactique qu'il adopte indique que l'enjeu est de fournir un témoignage et un commentaire rétrospectif contrôlés plutôt que d'accomplir un acte manifestaire, comme au temps de Dada. En veillant à situer le surréalisme dans l'histoire littéraire, il perpétue la volonté du mouvement de s'inscrire dans une filiation (plutôt que de faire table rase de toute tradition littéraire à la façon des dadaïstes), mais la généalogie qu'il établit au fil de ses causeries dans les séries *Déjà jadis* et *Souvenirs d'hier et d'aujourd'hui* est bien davantage guidée par la chronologie des événements et par ses propres souvenirs et expériences que par la nouvelle axiologie littéraire que revendiquent les surréalistes : il assume d'ailleurs explicitement que son dessein est avant tout de relater « ce qu'[il a] connu personnellement », « ce à quoi [il a] participé », avec l'espoir de rappeler que le monde poétique qui lui est familier, et qui est désormais, au début des années 1960, en voie de « pétrification », fut autrefois un « jeu vivant » (Ribemont-Dessaignes 1963).

Georges Ribemont-Dessaignes a ainsi tendance à jouer le rôle du vieux sage ou du grand-père désireux de transmettre un legs mémoriel aux générations suivantes – désir par ailleurs aiguisé par une santé défaillante. Dans le premier épisode de la série intitulée *Souvenirs d'hier et d'aujourd'hui*, il précise ses intentions :

Il s'agit pour moi, sous le couvert de mes propres souvenirs, non pas de donner une idée de l'évolution de la poésie, ou de considérer ce que sont devenues telles ou telles œuvres par rapport à une éternité hypothétique, pour quoi elles paraissent faites, mais de montrer leur visage en ces temps actuels faits de bruits et de vociférations. Une récente maladie, je devrais dire plusieurs maladies, qui m'ont mené à ce point où malgré soi tout ce qu'on a vu et connu change de couleur, m'ont contraint de diriger sur certaines choses passées le projecteur d'une lumière spéciale. (Ribemont-Dessaignes 1963)

Il mêle ainsi volontiers son récit des aventures artistiques et littéraires de l'entre-deux-guerres avec des réflexions sur la fuite du temps, sur ce qui sépare hier d'aujourd'hui, ce qui demeure vivant ou ce qui n'est plus. Son zéaiement nettement perceptible et l'enrouement de sa voix renforcent malgré lui cette posture de conteur à l'âge avancé – la posture telle que la définit Jérôme Meizoz étant composée à la fois d'un ethos discursif et de paramètres non verbaux sur lesquels l'auteur n'a pas toujours prise (Meizoz 2007 et 2016).

La propension de Ribemont-Dessaignes à évoquer presque systématiquement les tensions et contradictions du groupe pour mieux les balayer s'apparente par ailleurs à une stratégie plus ou moins consciente pour se construire l'image d'un poète arrivé à maturité et dépouillé de tout sentiment de rancœur. « Ce fut une suite d'émeutes, peut-être », suggère-t-il à propos du surréalisme, avant de réclamer aussitôt une prise de hauteur : « Il

vaut mieux en parler légèrement aujourd'hui, sans en appeler à la grandeur des tragédies. Car enfin, qu'est-ce donc que ce genre de troubles, de drames, dont on croit sur le moment qu'il bouleverse le monde ? » (Ribemont-Dessaignes 1963). Les interventions ponctuelles du comédien Pierre Noël, qui incarne dans cette série l'*alter ego* de Ribemont, sont aussi au service de cette posture : elles permettent au poète dadaïste de confier à un autre que lui-même (mais présenté comme « semblable en tout point ») l'expression de certaines réserves quant aux prétentions surréalistes, et d'ainsi endosser de façon plus ostensible, par contraste, le rôle de celui qui est au-dessus de ces jugements et bassesses, et qui préfère prendre le parti de la sagesse, du rire et de la fraternité. Lorsque son « sosie » revient sur les dissensions suscitées par le Congrès de Paris par exemple, Ribemont se montre las et soucieux d'aller de l'avant : « Oh je vous en prie, ne parlons plus de cela, la chose est entendue ». L'extrait suivant fournit également un aperçu assez représentatif du double jeu qu'autorise le dispositif dialectique :

GRD : Le surréalisme nouveau-né arborait un air sérieux, avec des relents philosophiques, et même presque scientifiques. Ceux qui riaient, ou avaient envie de rire, ne le faisaient qu'avec mauvaise conscience. J'avais conservé quelques relations qui me permettaient d'être renseignés sur ce qui se passait, et si j'avais parfois envie de sourire, c'était uniquement à cause du faux sérieux de quelques bons apôtres, et mêmes du sérieux des vrais apôtres.

Sosie (Pierre Noël) : Ne vous donnez pas tant de mal, mon cher, mon très cher ami, semblable à moi-même en tout point. Je suis assez renseigné pour savoir que les docteurs du surréalisme ont cru eux-mêmes qu'ils étaient tout à fait sérieux et qu'ils ont introduit tout à coup dans l'art et la pensée une notion de sacré que Dada avait détruite. La pataphysique de Jarry n'était pas très éloignée et souvent on aurait pu parler du père Ubu. Mais ne soyons pas trop sévères car cette sévérité pourrait bien se retourner contre ...

GRD : Laissez, laissez, je dois dire que malgré ce que l'on pourrait croire à la suite de ces propos, je ne cesse de conserver un souvenir fraternel et attendri de ceux qui croyaient ainsi à une sorte de mission, en même temps qu'à leur jeu. Il est difficile de mêler étroitement les deux genres d'actions. Quand on se croit pape, pensez-vous qu'il n'y ait pas à l'intérieur du personnage un œil qui cligne et un rire muet qui ricane ? Mais si j'attaquais fermement notre homme, je me dresserais alors comme anti-pape, ce qui n'est pas sans nécessité une sorte de sérieux semblable à celui qu'on blâme.

Sosie : Vous êtes incorrigible.

GRD : Je ne suis ni incorrigible ni consentant à la correction. Je suis un homme qui se refuse à juger d'autres hommes au point de vue d'un dogme quelconque. Mais j'aime rire. (Ribemont-Dessaignes 1963)

Plus loin, après avoir conclu à la faillite du surréalisme sur le plan social et révolutionnaire, Ribemont insiste sur l'apport du mouvement au renouvellement de la poésie, qui relègue dès lors au rang d'anecdotes de peu d'importance « les crises, les exclusions prononcées par Breton concernant les disciples trop indépendants, les dissidences, les querelles et les rancunes ». Cela étant dit, il fait toutefois lire à un comédien la lettre acrimonieuse qu'il avait adressée à Breton en 1929, à la suite de la réunion de la rue du Château au cours de laquelle le groupe du Grand Jeu s'était trouvé

condamné : la citation de ce document, que la publication par Nadeau dans son *Histoire du surréalisme* a rappelée au souvenir de Ribemont, relance le mouvement de balancier entre récit des querelles et évacuation de celles-ci.

Conclusion

Les causeries et entretiens radiophoniques que Georges Ribemont-Dessaignes a consacrés au surréalisme et à ses environs composent un corpus d'archives dont on peut dégager de multiples intérêts. Il met d'abord au jour une part très largement méconnue de l'activité de Georges Ribemont-Dessaignes, dont le travail radiophonique, à la fois en tant que dramaturge et en tant qu'animateur de la vie littéraire, s'est déployé sur près de trois décennies, de 1947 jusqu'à peu avant sa mort en 1974. Ces émissions, qui ont œuvré en leur temps au rayonnement des avant-gardes auprès des auditeurs contemporains, nourrissent aujourd'hui nos savoirs sur ces mouvements autant que sur leur patrimonialisation : elles contribuent à la fois à affiner leur positionnement dans l'histoire et le champ littéraires, tout en démontrant que les studios de la Radiodiffusion française ont été un des lieux déterminants de leur fabrique historiographique et mythographique. Elles apportent enfin un éclairage pour une grande part inédit sur l'articulation entre les trajectoires individuelles et les dynamiques de groupe et renseignent sur les postures qu'endossent ses différents membres, dans un rapport dialectique plus ou moins conscient avec l'état d'esprit surréaliste.

BIBLIOGRAPHIE

- BÉHAR, H. 1979. *Le Théâtre dada et surréaliste*. Paris : Gallimard.
- BRETON, A. 1988 [1930]. *Second Manifeste du surréalisme*. In *Œuvres Complètes*, t. I. Éd. M. Bonnet. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- . 1999 [1952]. « Entretiens radiophoniques ». *Entretiens 1913-1952*. In *Œuvres complètes*, t. III. Éd. M. Bonnet. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- ECK, H. 1991. « Radio, culture et démocratie en France : une ambition mort-née (1944-1949). » *Vingtième Siècle*, 30 : 55-67.
- MEIZOZ, J. 2007. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève : Slatkine Érudition.
- . 2016. *La Littérature « en personne ». Scène médiatique et formes d'incarnation*. Genève : Slatkine Érudition.
- MURAT, M. 2013. *Le Surréalisme*. Paris : Le Livre de poche.
- RIALLAND, I. 2012, « Faits divers et revues littéraires de l'orée des années 1920 à l'aube des années 1930 : Action, La Révolution surréaliste, Bifur. » Dans C. Perez, Ph. Jousset, C. Flicker (eds.). *Ce que le document fait à la littérature (1860-1940)*, *Fabula/Les Colloques* : <<https://www.fabula.org/colloques/document1746.php>> [consulté 31/3/2025].
- RIBEMONT-DESSAIGNES, G. 1947, « Georges Ribemont-Dessaignes : 2^e partie. » *Entretiens avec...*. Programme parisien, 10 minutes, fonds INA.
- . 1950a. « Entretien avec Tristan Tzara. » *Tête de ligne*, réal. A. Trutat. Chaîne nationale, 20 minutes, fonds INA.
- . 1950b. « Entretien avec Jacques Prévert. » *Tête de ligne*, réal. A. Trutat. Chaîne nationale, 26 minutes, fonds INA.
- . 1950c. « Entretien avec Lise Deharme. » *Tête de ligne*, réal. A. Trutat. Chaîne nationale, 23 minutes, fonds INA.
- . 1950d. « Entretien avec Raymond Queneau. » *Tête de ligne*, réal. A. Trutat. Chaîne nationale, 21 minutes, fonds INA.
- . 1958. « Entretien avec Philippe Soupault. » *Les Pouvoirs de la connaissance*, réal. A. Trutat. France III-National, 45 minutes, fonds INA.
- . 1959. *Déjà jadis*. 9 épisodes, France III-National, environ 35 minutes par épisode, fonds INA.
- . 1963. *Souvenirs d'hier et d'aujourd'hui*. 8 épisodes, France III-National, environ 30 minutes par épisode, fonds INA.
- . 1973 [1958]. *Déjà jadis ou Du mouvement Dada à l'espace abstrait*. Paris : Julliard.
- SANOUILLET, M. 2005. *Dada à Paris*. Paris : CNRS Éditions.
- TZARA, T. 1982. « Les revues d'avant-garde à l'origine de la nouvelle poésie. » In *Œuvres complètes*, t. V, 442-708. Paris : Flammarion.
- . 2023 [1950]. *Les revues d'avant-garde à l'origine de la nouvelle poésie* [Chaîne nationale, 10 juillet 1950], réal. R. Auclair. Rediff. France Culture, 2023, 31 minutes, fonds INA.
- VAILLANT, A. 2023. *L'Histoire littéraire*. 2^e édition. Paris : Armand Colin.
- WILLEM G. 2014. « L'invention de l'entretien d'écrivain : écrire le dialogue radiophonique. » *Argumentation et Analyse du Discours*, 12 : <<https://doi.org/10.4000/aad.1662>> [consulté 31/3/2025].

LORENZA VALSANIA

VICTOR OU LES ENFANTS AU POUVOIR : L'ÉCHEC DU SURREALISME EN SCÈNE

ABSTRACT: The marginal role of theater in surrealist research is underscored by the movement's limited dramatic output. Among the few plays produced is *Victor or Power to the Children* by Roger Vitrac, which—according to leading critics such as Matthews, Han, and Knapp—stands as the most accomplished example of surrealist drama. However, when Vitrac wrote *Victor*, he had already distanced himself from the movement for three years and was actively involved in the Théâtre Alfred Jarry, a project often criticized by Breton. This paper explores *Victor or Power to the Children* as a radical critique of Surrealism. To this end, it analyzes the play's two protagonists, Victor and Ida, who embody two key surrealist archetypes: the artist-child and the muse.

KEYWORDS: Surrealism; Roger Vitrac; theater; childhood.

Victor ou les enfants au pouvoir a longtemps été considéré comme l'un des chefs-d'œuvre, voire le chef-d'œuvre, du surréalisme au théâtre (cfr. Han 1974, Knapp 1985, 19, Matthews 1974, 134). Pourtant, au moment de la rédaction de *Victor*, Roger Vitrac avait déjà été exclu du mouvement depuis trois ans. De surcroît, la pièce a été écrite spécifiquement pour le Théâtre Alfred Jarry, fondé par Vitrac lui-même avec Antonin Artaud et Robert Aron – un projet ouvertement critiqué par les surréalistes. Les relations entre Breton et les membres du Théâtre étaient déjà tendues à sa création, et se sont encore détériorées après la représentation du *Songe* de Strindberg, lorsque les organisateurs ont fait appel à la police pour empêcher les perturbations annoncées par les surréalistes. C'est précisément à ce moment-là que *Victor ou les enfants au pouvoir* est composé et mis en scène. La distance vis-à-vis du mouvement est d'ailleurs explicitement marquée par le sous-titre de la pièce : « drame bourgeois en trois actes », tandis que son travail précédent, *Les Mystères de l'amour*, était qualifié de « drame surréaliste ».

L'étiquette de drame bourgeois n'est pas gratuite. Si l'ensemble de la production dramatique surréaliste est hétérogène et se caractérise surtout par la remise en question des conventions scéniques et une expérimentation du langage (cfr. Béhar 1979, Matthews 1974), *Victor ou les enfants au pouvoir* adopte, paradoxalement, la structure

typique de la pièce bien faite à la Eugène Scribe. Vitrac y construit une intrigue serrée dans un décor bourgeois, peuplé de clichés du vaudeville. Pourtant, sur ce canevas conventionnel, il superpose un imaginaire surréaliste : discours délirants, collages textuels, surgissement de l'inconscient.

Cette tension n'a pas échappé à la critique, qui s'est longuement interrogée sur sa portée. Certains y ont vu un manque de radicalité : dans cette perspective, *Victor* serait un anti-boulevard qui ne parvient pas à se détacher du boulevard lui-même (Dort 1962). À l'inverse, Jeanyves Guérin défend l'idée d'un détournement maîtrisé :

On a reproché à l'auteur d'avoir fait trop de concessions à la dramaturgie bourgeoise. Tzara, Aragon et les autres n'en ont pas fait, mais que reste-t-il de leur théâtre? [...] C'est un vaudeville que Victor détourne de ses fins, fait littéralement (ou littérairement) dérailler ou, selon le mot souvent cité de Jean Anouilh, "c'est du très bon Feydeau écrit en collaboration avec Strindberg." (1983, 122)

Selon cette lecture, le cadre vaudevillesque fonctionnerait comme un leurre destiné à attirer le public pour mieux le faire basculer dans la surréalité. Cette interprétation est aujourd'hui largement acceptée. John H. Matthews, par exemple, affirme que la pièce présente une « dramatic technique that is conventional on the surface only » et que ses éléments « are entirely consistent with surrealist principles » (1974, 131). Plus récemment, Bianca Romaniuc-Boularand (2024) retient que « ce coup d'État de l'enfance s'installe » grâce aux « moyens dramaturgiques intrinsèquement liés au théâtre surréaliste » (233).

Mais cette surenchère de motifs surréalistes a également suscité des lectures plus critiques. Hanspeter Plocher (1981) et Derek Connors (1994) remarquent que *Victor* fonctionne aussi bien comme parodie du surréalisme, voire comme une réponse ironique à l'exclusion de Vitrac du mouvement. Ce dernier courant accorde une importance cruciale à la rupture de Vitrac avec Breton en 1925, qui fantasmerait la pièce en tant qu'expérience traumatique. Plus nuancé, Henri Béhar, après avoir pleinement inscrit *Victor ou les enfants au pouvoir* dans le sillage du surréalisme (cfr. Béhar 1966, 1967), précise cependant que la conclusion du drame est inconciliable avec l'engagement communiste, car elle « refuse le monde au lieu de le transformer » (1993, 84). Sven Å. Heed note que, par son irrévérence et sa résolution finale, la pièce est peut-être plus proche du Dada que du surréalisme (1983, 45). Toutes ces lectures mettent en évidence des tensions entre la pièce et l'orthodoxie surréaliste, sans pour autant y voir une rupture frontale : Vitrac y exprimerait plutôt son opposition à ce qu'il percevait comme une progressive perte de pureté au sein du groupe.

Or, cet article avance l'hypothèse selon laquelle *Victor ou les enfants au pouvoir* ne se contente pas de critiquer les dérives du groupe surréaliste à l'aube de 1928, mais remet en question, de manière plus profonde et radicale, les fondements mêmes de son projet théorique. Dans cette perspective, la pièce ne saurait être interprétée comme une simple

réaction à une exclusion, ni comme une provocation adressée à d'anciens compagnons de route : elle constitue plutôt le témoignage d'une incompatibilité de fond entre la pensée de Vitrac et l'idéologie surréaliste, une mise en œuvre dramatique des raisons pour lesquelles le mouvement était, dès l'origine, voué à l'impasse. Pour mieux cerner la nature de ce rapport conflictuel entre *Victor* et le surréalisme, nous nous attacherons à analyser les deux figures-clés de la pièce : Victor et Ida Mortemart. Leur traitement s'avère particulièrement éclairant, en ce qu'ils se présentent comme des réélaborations critiques de deux archétypes centraux dans l'imaginaire surréaliste : l'enfant-artiste et la muse-amante.

Victor : anti-parabole de l'enfant prodigue

Premier enfant de l'histoire du théâtre à occuper véritablement le rôle de protagoniste, Victor incarne, à première vue, une figure conforme aux principes du surréalisme le plus orthodoxe. Il suffit, pour s'en convaincre, de relire les toutes premières lignes du *Premier Manifeste du surréalisme*, où le surréaliste est explicitement comparé à un enfant :

S'il garde quelque lucidité, il ne peut que se retourner alors vers son enfance [...] Là, l'absence de toute rigueur connue lui laisse la perspective de plusieurs vies menées à la fois; il s'enracine dans cette illusion; il ne veut plus connaître que la facilité momentanée, extrême, de toutes choses. Chaque matin, des enfants partent sans inquiétude. Tout est près, les pires conditions matérielles sont excellentes. Les bois sont blancs ou noirs, on ne dormira jamais. [...] Cette imagination qui n'admettait pas de bornes, on ne lui permet plus de s'exercer que selon les lois d'une utilité arbitraire; elle est incapable d'assumer longtemps ce rôle inférieur et, aux environs de la vingtième année, préfère, en général, abandonner l'homme à son destin sans lumière. (Breton 1988, 311)

Vitrac, de toute évidence, semble particulièrement sensible à la dernière partie de cette description. En effet, il ne se limite pas de placer un enfant au centre de son drame : il interroge activement sa condition. Toute l'intrigue se déroule au cours de la soirée du neuvième anniversaire de Victor, dont la portée initiatique a été mise en lumière par une étude de Franco Tonelli (1972). La pièce ne cherche pas à représenter l'enfance en soi, mais plutôt le moment de transition entre l'enfance et l'âge adulte, dont l'anniversaire devient une métaphore explicite. Et si, par rapport aux vingt ans évoqués par Breton, les neuf ans de Victor peuvent sembler précoces pour affronter un tel passage, il convient de souligner que son âge d'initiation a été choisi aussi pour sa résonance avec l'adjectif "neuf", qui suggérerait l'émergence d'un état nouveau.

En effet, le personnage se transforme progressivement sur scène. Le premier acte présente Victor comme un enfant exemplaire, « un petit garçon si doux, si sage » (Acte I, Scène I), qui n'a jamais rien cassé de sa vie. C'est pourquoi son comportement

soudainement irrévérencieux surprend d'autant plus les adultes. Il est devenu un Victor qui agit sans souci des conséquences : il part « sans inquiétude ». Quelque chose semble à nouveau évoluer au milieu du deuxième acte, lorsque le personnage prononce ce monologue :

Je me dis que je suis un salaud. Comment ! on fête mes neuf ans ; tout le monde se réunit dans la joie de bénir un si joyeux événement ; et je fais pleurer ma mère. Je rends soucieux le meilleur des pères, j'empoisonne la vie de Mme Magneau, je provoque la folie de son malheureux mari, je bafoue l'Armée Française. Quant à la bonne, je lui prête je ne sais quelles complaisances. Jusqu'à Esther, la chère petite, que je mêle à cette affaire immonde. Ah, mais à la fin, qui suis-je ? Suis-je transfiguré ? Ne m'appelle-t-on plus Victor ? Suis-je condamné à mener l'existence honteuse du fils prodigue ? Enfin, dites-le-moi. Suis-je l'incarnation du vice et du remords ? Ah ! s'il en est ainsi, plutôt la mort que le déshonneur ! plutôt le sort tragique de l'enfant prodigue ! (*Il se prend la tête dans les mains.*) Oui, ouvrez toutes les portes ! laissez-moi partir, et tuez le veau gras pour mon vingt-cinquième anniversaire ! (Acte II, Scène IV)

Ce changement s'articule avec le questionnement du surréalisme que la pièce développe en filigrane. Si l'allusion au vingt-cinquième anniversaire peut, de prime abord, paraître anodine, elle prend une tout autre dimension dès lors que l'on admet que Victor fonctionne comme l'alter ego de Vitrac – et que l'on se souvient que ce dernier avait précisément vingt-cinq ans lorsqu'il signa le *Premier Manifeste du surréalisme*, en 1924. Pour en saisir pleinement la portée, il convient d'analyser la manière dont cette référence s'inscrit dans le tissu symbolique du discours.

Un premier élément important à relever est le positionnement central de ce monologue, qui constitue un véritable tournant dans le déroulement de la pièce. L'enfant a désormais défié et anéanti les adultes ; mais une fois ceux-ci renversés, que lui reste-t-il ? Le pouvoir qu'il exerce sur l'ensemble des personnages (annoncé dès le titre même de la pièce) a pris les traits d'une véritable tyrannie, qui emporte les justes comme les coupables, sans discernement. Victor ne se contente pas de sanctionner les agents de l'oppression sociale (son père, Thérèse Magneau, le général), mais il frappe également les innocents, comme la petite Esther ou Antoine, dont les provocations de Victor précipitent le suicide. Dans le monologue du fils prodigue, Victor prend conscience du fait qu'en endossant le rôle de justicier, il est devenu lui-même coupable ; il ne fait que perpétuer le cycle qu'il prétendait briser. Cette violence ne laisse intactes que les structures de domination. La révolution tourne court, n'étant que la substitution d'une tyrannie à une autre.

Cette idée renvoie à une première mise en question du surréalisme, car elle rappelle la critique de l'engagement communiste formulée par le *Manifeste pour un théâtre avorté* du Théâtre Alfred Jarry : « Il ne m'importe pas du tout [...] que le pouvoir passe des mains de la bourgeoisie dans celles du prolétariat. Pour moi la Révolution n'est pas là. Elle n'est pas dans une simple transmission des pouvoirs » (Artaud 1961, 32). Les

raisons pour lesquelles Vitrac fut le premier exclu du mouvement surréaliste, à peine un an après sa fondation, demeurent floues. Il est toutefois établi qu'il s'opposait, tout comme les exclus successifs Philippe Soupault et Antonin Artaud, à l'orientation politique que le groupe, sous l'impulsion de Breton et Aragon, souhaitait prendre en collaborant étroitement avec le Parti communiste. Selon Béhar, Vitrac percevait dans cette dérive politique une trahison de l'essence même du surréalisme. Cette idée est sans doute correcte, mais Vitrac, à travers son allusion précise au surréalisme de 1924, semble indiquer que, à son avis, le *Premier Manifeste du surréalisme* contenait déjà en germe toutes les failles du mouvement. Il le fait en s'appuyant sur l'allégorie du fils prodigue, avec laquelle Victor s'identifie.

Pourquoi avoir recours à une telle comparaison ? Il est indéniable que Victor correspond, au sens littéral, à la figure du fils prodigue au début de la parabole. La métaphore fonctionne à plusieurs niveaux. En premier lieu, il dilapide l'argent de ses parents en détruisant les biens matériels de leur salon bourgeois – l'épisode du vase de Sèvres en témoigne. Deuxièmement, cette allusion permet également de mettre en lumière son incapacité à mettre à profit ses dons intellectuels. Ses capacités exceptionnelles ne sont mises en œuvre que comme force destructrice. Sa mort prématurée elle-même suggère la dissipation de ses talents, gaspillés à l'image de la fortune familiale.

Victor l'admet lui-même dans son agonie, quelques scènes plus tard, lorsqu'il se compare à tout un catalogue d'enfants prodiges :

Hercule, dès le berceau, étranglait des serpents. Moi, j'ai toujours été trop grand pour qu'un tel prodige puisse vraisemblablement m'être attribué. Pascal, avec des ronds et des bâtons, retrouvait les propositions essentielles de la géométrie d'Euclide. Le petit Mozart, avec son violon et son archet, étonnera longtemps les visiteurs de la galerie de sculpture du Luxembourg. Le petit Frédéric jouait simultanément vingt parties d'échecs et les gagnait. Enfin, plus fort que tous, Jésus, dès sa naissance, était proclamé le Fils de Dieu. De tels précédents sont pour accabler le fils de Charles et d'Émilie Paumelle. (Acte III, Scène XVII)

Ce rapprochement avec les symboles du génie précoce met en évidence un contraste saisissant : à la différence de ces figures illustres, Victor n'a rien accompli, rien créé, et il ne laissera aucune trace tangible de son existence exceptionnelle. Certes, comme il l'expliquera un peu plus tard, il s'est lancé dans la quête de l'Uniquat et en a percé les mécanismes secrets ; mais c'est pour les oublier aussitôt, avant même d'avoir pu les transmettre. Il s'agit d'une recherche exclusivement intérieure, dont les résultats demeurent abstraits, invisibles, inexploitable. Son œuvre reste inachevée, ses dons extraordinaires, inexprimés. C'est, d'ailleurs, peut-être le seul moyen pour lui de préserver son intégrité d'enfant, de se soustraire aux « lois d'une utilité arbitraire ». Refuser l'accomplissement, c'est préserver la pureté du possible, car actualiser une potentialité revient à en annihiler toutes les autres : il vaut mieux alors renoncer à tout

accomplissement, et s'abandonner à un état véritablement nouveau, où les contradictions pourraient enfin trouver leur résolution : la tragédie finale apparaît dès lors comme inéluctable. La symptomatologie de son malaise physique prend alors tout son sens : il est incapable de digérer. Symboliquement, cela exprime son refus de faire la distinction entre ce qui est assimilable et ce qui est toxique, entre ce qu'il pourrait intégrer et ce qu'il devrait rejeter. Son insistance sur le ventre évoque aussi la gestation, le refus de mettre au monde quoi que ce soit.

Cette réflexion ne saurait être dissociée du questionnement global que Vitrac développe autour du surréalisme, comme en témoigne la conclusion du monologue du fils prodigue. Les implications de cette référence sont significatives : Victor, âgé de neuf ans, se trouve déjà face à un moment décisif, la fin de l'enfance. Le surréalisme apparaît alors comme une possible échappatoire, une voie de résistance permettant de prolonger cet âge de grâce qu'est l'enfance, où l'imaginaire et le réel, le rêve et la veille, coexistent sans contradiction. C'est, d'ailleurs, la promesse formulée par André Breton : « L'esprit qui plonge dans le surréalisme revit avec exaltation la meilleure part de son enfance. [...] Grâce au surréalisme, il semble que ces chances reviennent » (1994, 52). Mais Victor qualifie cette forme d'existence de « honteuse », car elle repose sur une illusion. Un adulte feignant l'enfance est « l'incarnation du vice et des remords ». Il s'agit d'une posture artificielle, vouée à l'échec.

En effet, la parabole du fils prodigue s'achève inévitablement par un retour à la maison paternelle, et donc par une réintégration dans l'ordre établi. Ce retour, empreint de convenance, suggère une compromission supplémentaire avec la réalité. L'allusion finale au veau gras en renforce l'ambiguïté : il incarne à la fois un symbole d'aisance retrouvée et une nouvelle matière à digérer. C'est précisément vers cette résolution réactionnaire que semble se diriger le drame avant l'agonie de Victor. La scène XII du troisième acte, dans laquelle Émilie contraint Charles et Thérèse à jurer sur la tête de leurs enfants de rompre leur relation, est à cet égard particulièrement révélatrice : comme dans la parabole du fils prodigue, la transgression est réintégrée dans l'ordre par le biais du pardon et du retentissement moral. Toute la portée subversive des actions surréalistes qui se sont déployées jusqu'alors est ainsi désamorcée par une scène de vaudeville, un serment pathétique qui en constitue la négation. Ce sont uniquement la mort d'Antoine et le supplice de Victor qui empêchent le rétablissement complet du *statu quo* initial. Sans cette tragédie finale, le surréalisme se réduit à un simple mécanisme d'évasion, un divertissement inoffensif au service d'une classe moyenne en crise.

La société que *Victor* donne à voir est une structure où surréalisme et ordre bourgeois ne s'opposent pas frontalement, mais se compénètrent au contraire de manière insidieuse. L'un a besoin de l'autre : le surréalisme y fonctionne comme une soupape de sécurité, une échappatoire aux émotions que l'ordre social pousse à refouler. Ainsi, la folie d'Antoine émerge du traumatisme de la guerre et de la trahison conjugale ; la fureur

amoureuse de Charles est la manifestation indirecte de sa frustration sexuelle. Alcool, drogues, élans mystiques – tous ces éléments qui confèrent à la pièce son atmosphère surréelle ne sont, au fond, que des expédients destinés à rendre la vie bourgeoise plus supportable. En définitive, l'avant-garde finit ainsi par contribuer, malgré elle, à la perpétuation de l'ordre établi : elle en compense les renoncements sans jamais le remettre véritablement en cause. Cette lecture semble annoncer les thèses sociologiques de Guy Debord (1958) et d'Edoardo Sanguineti (1965, 63), qui montrent comment l'avant-garde est progressivement récupérée et neutralisée ("digérée") par le marché capitaliste.

La relation d'interdépendance entre surréalisme et bourgeoisie s'étend d'ailleurs jusqu'au plan de l'écriture dramaturgique. L'indissociabilité des deux formes est thématisée de façon explicite dans le troisième acte, lorsque Charles s'apprête à faire de la menuiserie. Significativement, l'homme ne cite que deux meubles qui seront à réparer : le lit, symbole du drame bourgeois, et l'armoire à glace, allusion directe au sketch surréaliste de Louis Aragon, dédié précisément à Vitrac. Un autre aspect intéressant à cet égard est le fait que Victor justifie presque tous ses délires verbaux en tant qu'« éléments en désordre de ma prochaine composition française » (Acte I, Scène VI). Le surréalisme y apparaît dès lors comme une forme scolaire, dotée de ses propres règles rhétoriques et soumise à de nouvelles conventions d'expression, tout comme le vaudeville. Cependant, comme c'est ce dernier qui constitue le cadre structurant de l'action dramatique, la portée révolutionnaire des éléments surréels en résulte désamorcée :

[S]urrealism is as much the object of parody as the *drame bourgeois*, but it is the latter which provides the coherence and emotional involvement on which the structural success of the work depends. [...] The play depends on a balance between the two aspects: *Victor* is no mere boulevard play, but the surreal is subjugated to the boulevard. (Connon 1994, 603-604)

Cette soumission du surréel au réel ne s'explique pas seulement par des raisons sociales – la nécessité de l'inscrire dans un cadre familial afin qu'un public plus large en saisisse la portée – mais possède également une dimension ontologique. Dès lors que le surréel se manifeste, il devient réel, perdant ainsi sa puissance subversive, sa capacité de « mener plusieurs voies à la fois ». Il se voit intégré dans les logiques ordinaires qui régissent le monde : c'est ainsi que, à chaque irruption de l'extraordinaire, les personnages sur scène parviennent à lui trouver une justification rationnelle, bien que parfois invraisemblable.

D'ailleurs, Victor incarne une vision du monde radicale, qui conduit non seulement à l'échec du surréalisme « au service de la révolution », tel qu'il sera proclamé en 1930, mais à une remise en cause plus profonde encore : celle du postulat même sur lequel repose la quête surréaliste. L'œuvre rejette la foi en une possible réconciliation entre les domaines de l'imagination et de la réalité, telle qu'exprimée par Breton dans le *Premier*

Manifeste : « Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité » (Breton 1994, 24). Ce refus apparaît notamment à travers le traitement de la figure de l'enfant, qui devient chez Vitrac un symbole troublant et scandaleux du désespoir. Victor est « terriblement intelligent » (Acte I, Scène I), et dans cette formule, « terriblement » est aussi significatif qu'« intelligent ».

En définitive, Vitrac propose une méthode d'exploration de la réalité qui suit les principes du surréalisme, tout en en mettant en scène les limites. Au-delà des stratégies esthétiques surréalistes qu'il mobilise, *Victor ou les enfants au pouvoir* devient une réflexion dramatique sur le surréalisme lui-même : ses ambitions, ses ressorts, mais surtout son impuissance face à l'absurdité et au non-sens de l'existence humaine.

Ida, sphinx menteur

Dans notre réflexion, la figure d'Ida Mortemart joue un rôle crucial : son entrée en scène, située exactement à la moitié du drame, a longtemps été considérée comme le moment charnière marquant le basculement dans la sphère de la surréalité. À la suite de « l'apparition de cette figure féminine », *Victor*, « s'éloignant définitivement du modèle du drame bourgeois [...] devient alors une pièce entièrement surréaliste » (Romaniuc-Boularand 2024, 237). Mais si la réconciliation promise entre réalité et imagination semble impossible, quel est alors le rôle de ce personnage aussi troublant qu'énigmatique ?

En effet, Ida partage plusieurs traits avec la figure de l'amante-muse surréaliste, celle qui guide le poète à travers un monde à la fois mystérieux, séduisant et périlleux. En tant qu'initiatrice, tant pour le protagoniste que pour le spectateur, Béhar compare Ida à une figure emblématique du panthéon surréaliste, le sphinx :

Le rite du passage s'étoffe, dans le cas présent, d'un apport nouveau. L'itinéraire est matérialisé par la rencontre du sphinx qui, sous les traits symboliques d'une vamp pourrissante, interroge et initie le héros en l'avertissant de son destin. (1993, 80)

De fait, Ida Mortemart semble évoquer le mythe d'Œdipe à plusieurs niveaux. Elle incarne une créature hybride, séduisante et monstrueuse à la fois, mêlant des qualités enviables – beauté, jeunesse, richesse – à une maladie honteuse, la flatulence. Cette infirmité lui confère une ambivalence saisissante : elle représente à la fois le désir et le dégoût, l'admiration et la pitié, l'idéalisation et le ridicule. En outre, l'apparition d'Ida est précédée d'une question existentielle posée par Victor – « Qui suis-je ? » aussitôt reformulée en « Suis-je transfiguré ? » – qui rappelle explicitement l'énigme que le sphinx soumet à Œdipe. D'ailleurs, c'est cette même formule qui ouvre un autre chef-

d'œuvre du surréalisme, publié quelques mois avant la première de *Victor, Nadja* d'André Breton (1928), où domine également une figure féminine aux allures de sphinx :

[C]e véritable sphinx sous les traits d'une charmante jeune femme allant d'un trottoir à l'autre interroger les passants, ce sphinx qui nous avait épargnés l'un après l'autre et, à sa recherche, de courir le long de toutes les lignes qui, même très capricieusement, peuvent relier ces points. (Breton 1988, 691)

Comme Nadja, Ida est une initiatrice : elle introduit Victor à l'amour et au hasard objectif. Pourtant, une opposition se dessine entre les deux figures. Là où Nadja épargne ceux qu'elle initie, Ida les entraîne vers la tragédie. Là où Nadja révèle de nouveaux possibles, de lignes qui relient les points, le sphinx vitracien ne dévoile que l'impossibilité de toute alternative.

Cette réorientation de l'archétype est évidente dans le moment culminant de l'initiation, la soumission de l'énigme, portant sur les mystères de l'amour – peut-être un écho à la pièce précédente de Vitrac, composée sous l'influence du surréalisme :

IDA Mais tu ne peux pas.

VICTOR Non, je ne peux pas faire l'amour. Aussi, avant de me quitter, dites-moi ce que c'est. Je sais tout sauf cela. Et je ne voudrais pas mourir... n'est-ce pas, on peut mourir à tout âge... je ne voudrais pas mourir sans savoir.

[...] Comment? vous ne savez pas? Si, vous savez. Dites-le-moi (*Ida hésite, puis elle se penche sur l'oreille de l'enfant et lui parle longuement à voix basse ; pendant qu'elle parle on entend des cris dans le jardin*)
[...]

VICTOR Merci, merci madame. Mais vous m'avez menti. Pourtant, faites-moi encore une grâce, la dernière.

IDA Oui.

VICTOR, *ricanant*. Je voudrais que vous pétiez pour moi. (Acte II, Scène VI)

Ici, les rôles sont inversés : c'est Œdipe qui interroge le sphinx. Victor revendique même le pouvoir d'interpréter la réponse, qu'il rejette en accusant Ida de mensonge. Elle ne le dément pas. Les spectateurs, eux, assistent à la scène sans pouvoir entendre la révélation, seulement les cris venus du jardin. Pour eux, la réponse d'Ida est un silence. Mais alors, quel est ce secret ? Y en a-t-il véritablement un ? L'accusation de Victor semble viser, à travers Ida, le surréalisme lui-même, coupable d'avoir enveloppé l'amour d'une aura mystificatrice. Ce que l'on croyait être une révélation s'avère n'être qu'un vide, une promesse non tenue. Cette intuition semble préfigurer la pièce suivante de Vitrac, *Le Coup de Trafalgar* (1934), où le sphinx de Gizeh n'est qu'un simple escamotage destiné à dissimuler les escroqueries d'Arcade Lemercier.

Or, si l'alternative offerte par Ida n'est qu'un mensonge, alors il ne reste à Victor que le modèle d'amour du père : archétype de l'homme bourgeois, partagé entre épouse, bonne et maîtresse. L'épisode de la « grande dame », qui conclut le deuxième acte, semble confirmer cette lecture. Cette figure muette est un double d'Ida : elle est

habituellement incarnée par la même actrice et surgit sur scène sans raison apparente ; elle est évoquée par la lecture d'un feuilleton tout comme Ida se matérialise à la suite des délires surréalistes de Victor. Significativement, ce personnage fantasmatique se laisse séduire par Charles, soulignant avec ironie la porosité entre imaginaire bourgeois et imagerie surréaliste. Ainsi, même l'amour, lorsqu'il passe de la pureté de la virtualité à l'acte, perd sa puissance régénératrice. Victor ne peut pas encore faire l'amour, mais il est déjà amoureux, autre signe de son passage imminent à l'âge adulte. La scène de la « grande dame » peut alors être lue comme une préfiguration de son avenir, voué à reproduire le modèle paternel une fois adulte. La révélation du sphinx, loin d'ouvrir la voie à une existence alternative, entérine l'impossibilité d'une autre vie.

La présence d'Ida n'annonce donc que l'issue fatale du drame. Privé de l'illusion salvatrice de l'amour, Victor ne peut que se tourner vers le dernier, et peut-être le seul, ressource de l'Uniquat : la mort. Plusieurs éléments associent Ida à celle-ci : son nom, sa maladie honteuse, son apparition inexpiquée, ou encore les épithètes qui lui sont attribuées (« chienne », « voleuse d'enfants », Acte II, Scène V). L'élément le plus explicite est ce monologue de Victor :

Nous connaissons P. (*Gêne*). Votre pâleur, votre peine, vos perles, vos paupières, vos pleurs, votre privilège. Nous connaissons votre passage. Vous favorisez les combinaisons. Dans un monde plus avancé, vous vous nommeriez mousse de platine. Oh, catalyseuse ! Qu'importent ces débordements sulfureux, quelques mauvaises passions peuvent en mourir, quelques carbones précieux aussi. Vous tombez parmi nous comme un bijou dans le mercure. Je plains celui qui devra en payer les conséquences fatales, le coupable des pots cassés. (Acte II, Scène V)

Victor insiste sur l'idée de transformation : « passage », « combinaisons », « débordement », autant de termes empruntés à l'imaginaire surréaliste et à ses aspirations révolutionnaires. En liant ces images à Ida, Vitrac suggère que seule la mort permet ce bouleversement radical rêvé par le surréalisme.

Ce passage s'ouvre par la lettre « P. », référence voilée mais centrale à la maladie d'Ida : ses flatulences sont la manifestation concrète de ce débordement. Ainsi, la dernière faveur demandée par Victor – qu'elle pète pour lui – prend un sens métaphysique. Ce que Victor attend d'elle n'est pas un savoir mystique, mais un signe tangible, réel, irréfutable de la condition humaine. Ida devient ainsi le symbole de l'enfermement de l'esprit dans le corps, de « l'antithèse profonde et éternelle entre l'asservissement de notre état et de nos fonctions matérielles et notre qualité d'intelligences pures et de purs esprits » (Artaud 1961, 44). Mais ce symbole ne vaut que s'il se matérialise sur scène.

À ce titre, Béhar souligne que la portée de ce personnage « est d'autant plus violente qu'elle n'est pas seulement verbale (comme chez Jarry) mais aussi physique. Dès lors, de social le scandale devient ontologique » (1993, 74). Ida, c'est la mort, « mort non pas allégorique, comme dans le théâtre médiéval ; mort physique » (Ibidem), et ce sont ses

bruits qui en attestent. Artaud lui-même reconnaît : « Cette infirmité seule, et pas une autre, était capable de rendre sa situation dans la vie aussi funestement impossible, aussi significative et expressive » (Artaud 1961, 45).

À la lumière de ces réflexions, la légende selon laquelle Vitrac et Artaud auraient lancé des boules puantes lors de la première – bien qu'eux-mêmes l'aient toujours niée – apparaît comme cohérente avec l'esprit de la pièce : la douleur et l'ambivalence d'Ida, reflet de celles de l'humanité, doivent être non seulement comprises, mais aussi vécues par les spectateurs. Le théâtre devient alors l'unique médium capable de faire ressentir cette contradiction essentielle.

Ce lien intime entre Ida et la scène se manifeste dès son entrée. Elle surgit grâce à une série de coïncidences invraisemblables, moquées par les personnages eux-mêmes, qui les attribuent au théâtre. Pourtant, Ida revendique cette invraisemblance comme la pure vérité :

CHARLES Eh bien, madame, si un auteur dramatique s'était servi de ce stratagème pour vous faire apparaître ici, et, à ce moment, on eût crié à l'invraisemblance.

IDA On aurait eu raison. Ce n'est pourtant que la simple vérité. (Acte II, Scène V)

Ce rapport entre vérité et théâtralité préfigure la conception de la surréalité que Vitrac développera dans les années suivantes. Dans un article de 1938, rédigé à l'occasion de la reprise du *Coup de Trafalgar*, il écrit :

Dans cette série dramatique, il n'y a pas d'événements, de détails, de gestes, de mots qui ne soient exacts. Aussi bizarre que cela puisse paraître, tout dans cette histoire est scrupuleusement vrai.

“Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable”. Mais cet invraisemblable, ce “plus vrai que le vrai” n'est-il pas aussi mystérieux que la fable ? En tous cas tout aussi authentique qu'elle ? J'appelle ce réel supérieur : le surréel. Et c'est de ce surréel que surgit d'un seul jet le comique de tous les temps. Il n'est pour s'en convaincre que d'établir un parallèle entre les historiettes de Tallemant des Réaux et les comédies de Molière.

À travers ces extraits, Vitrac affirme la valeur des coïncidences étranges comme révélatrices d'une vérité profonde, conformément au principe du hasard objectif. Mais son “surréal”, davantage que dans la lignée de Breton, s'inscrit dans une tradition théâtrale héritée de Molière. Car cette vérité ne peut s'incarner pleinement qu'à travers l'art.

Pour Breton, en effet, une œuvre artistique ne vaut que par sa capacité à exprimer les idées surréalistes ; toute considération esthétique est secondaire, voire dangereuse, car elle risque de détourner l'élan révolutionnaire vers une posture d'évasion. L'allusion à l'exclusion des hommes « à la recherche d'un alibi littéraire » (Breton 1988, 906), généralement interprétée comme visant précisément Vitrac, prend tout son sens à la lumière de cette exigence. Cette critique est d'autant plus pertinente s'agissant du théâtre, art fondé sur le jeu, la fiction et l'illusion. Mais pour Vitrac, c'est justement ce

processus de fictionnalisation qui constitue la seule voie possible pour rendre perceptible l'imperceptible. Il n'existe aucune opposition entre théâtre et vie : le théâtre est la vie, dans son expression la plus pure, car les images qu'il crée ne sont pas soumises aux lois de la matière. Ce qu'Ida Mortemart ne peut dire sans trahir sa vérité, elle le peut montrer à travers sa présence physique. Seule la scène peut être en mesure d'articuler la nature mystérieuse de l'existence.

Ainsi, dans un tableau résolument pessimiste, subsiste peut-être une seule lueur d'espoir, ténue mais significative. La valeur de l'art comme seul canal viable pour faire ressentir la nature profonde de l'existence est revendiquée par Victor lui-même, qui dans l'effort extrême de transmettre à Émilie les secrets de l'Uniquat, exclame : « Oh ce serait si facile si j'avais une feuille de papier et un crayon » (Acte III, Scène XVII). Si la conciliation entre réel et surréel se révèle impossible dans le cadre de l'action concrète, l'art est peut-être capable d'ouvrir une brèche. Elle reste un lieu d'expérimentation où l'acte virtuel peut se réaliser sans se trahir. Ce qui advient sur la page – ou, mieux encore, sur scène – a lieu et, simultanément, n'a pas lieu ; il est à la fois réel et irréel. D'ailleurs, *Victor ou les enfants au pouvoir* constitue le premier volet d'une trilogie que Vitrac entendait consacrer, selon ses propres termes, à la révélation de « la vie telle qu'elle est » (1938). Ce projet témoigne du fait que l'accès à un état de surréalité n'est pas entièrement empêché, mais qu'il exige le renoncement à un autre pilier de l'orthodoxie surréaliste : le refus de l'art au profit de la vie.

BIBLIOGRAPHIE

- ANTLE, M. 1988. *Théâtre et poésie surréalistes : Vitrac et la scène virtuelle*. Birmingham: Summa Publications.
- ARTAUD, A. 1961. *Œuvres complètes*. Tome II, Paris: Gallimard.
- BACHOLLE, M. 1997. "Roger Vitrac: Victor ou le Chevalier Messianique." *Romanic Review*, 88/2: 305-313.
- BÉHAR, H. 1966. *Vitrac, un réprouvé du Surréalisme*. Paris: Librairie Nizet.
- . 1967. *Le Théâtre Dada et surréaliste*. Paris: Gallimard.
- . 1993. *Vitrac, théâtre ouvert sur le rêve*. Lausanne: L'Age d'homme.
- BRETON, A. 1988. *Œuvres complètes*. Tome I, Paris: Gallimard.
- CONNON, D. 1994. "In the Gutter, looking at the Stars: Dualism in Vitrac's *Victor; ou Les Enfants au pouvoir*." *Modern Language Review*, 89: 600-605.
- DÉBORD, G. 1958. « Amère victoire du surréalisme ». *Internationale situationniste*, 1: 3-4.
- GUERIN, J. 1983. « Vitrac ». *La Nouvelle Revue Française*, 368: 121-123.
- HAN, J. P. 1974. *Roger Vitrac et le théâtre surréaliste* in R. Vitrac, *Le voyage oublié*. Limoges: Rougerie, pp. 7-17.
- HEED, S. Å. 1983. *Le coco du dada: Victor, ou Les enfants au pouvoir de Roger Vitrac*. Lund: CWK Gleerup.
- KNAPP, B. L. 1985. *French Theatre 1918-1939*. Houndmills: Palgrave Macmillan.
- MATTHEWS, J. H. 1974. *Theatre in Dada and Surrealism*. Syracuse: Syracuse University Press.
- PLOCHER, H. 1981. "Der verlorene Vater: Roger Vitrac's *Victor ou les Enfants au pouvoir* (1928) als Parodie des Ersten Surrealistischen Manifests." *Romanistisches Jahrbuch* 32: 117-132.
- ROMANIUC-BOULARAND, B. 2024. « Le mythe du surenfant dans *Victor ou les enfants au pouvoir* de Roger Vitrac: la révolution surréaliste du théâtre bourgeois ». In N. Chavoz, A. Mangeon (eds.) *Les chemins de la liberté*, 231-244. Paris: Hermann.
- SANGUINETI, E. 1965. "Sopra l'avanguardia." In *Ideologia e linguaggio*, 55-58. Milan: Feltrinelli.
- TONELLI, F. 1972. « Roger Vitrac : La métaphore de l'Anniversaire ». In *L'Esthétique de la cruauté. Étude des implications esthétiques du "Théâtre de la Cruauté" d'Antonin Artaud*, 68-95. Paris: Nizet.
- VITRAC, R. 1938. « Ce qu'est le Coup de Trafalgar ». *Le Figaro*, 4 août.
- . 1946. *Théâtre*. Tome I, Paris: Gallimard.
- . 1974. *Le Voyage oublié*. Limoges: Rougerie.

PAOLO TAMASSIA

LA DISSIDENCE SURREALISTE ET LA DIALECTIQUE

Breton, Bataille, Char

ABSTRACT: The article aims to highlight some criticisms directed at Surrealism by writers who, having been part of the movement for a period, were either expelled or distanced themselves from it, such as Bataille and Char. Although from different perspectives, these criticisms focus on the dialectical mechanism underlying Surrealism, which led the Bretonian avant-garde to crucial impasses. After outlining the alternative paths taken by the two writers, the article brings to light, through a reading of Alain Badiou, a little-known antidialectical trajectory in Breton's work.

KEYWORDS: Breton ; Bataille ; Char ; Surrealism ; Dialectic.

Qu'au cœur de l'esthétique surréaliste se trouve une confiance sans cesse renouvelée dans les pouvoirs de la dialectique, ne fait guère de doute. Si au fil des années Breton n'a jamais cessé de définir et redéfinir le surréalisme¹, le but fondamental à réaliser demeure, tel un souci constant, la résolution dialectique des contraires en une synthèse supérieure, comme il l'affirme encore une fois avec décision dans le *Second manifeste* en 1930 :

Au point de vue intellectuel il s'agissait, il s'agit encore d'éprouver par tous les moyens et de faire reconnaître à tout prix le caractère factice des vieilles antinomies destinées hypocritement à prévenir toute agitation insolite de la part de l'homme, ne serait-ce qu'en lui donnant une idée indigente de ses moyens, qu'en le défiant d'échapper dans une mesure valable à la contrainte universelle. [...] Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus

¹ Comme le dit Philippe Forest : « Les Manifestes constituent, pour André Breton, l'œuvre d'une vie, l'œuvre de sa vie, une sorte de *work in progress* – pour reprendre l'expression dont James Joyce, à la même époque, use pour son *Finnegans Wake* –, un seul livre auquel tous les autres – poésies, récits, essais – se rattachent, se rapportent, et que chacun reprend à son compte et à sa manière. Car il n'est pas un seul des ouvrages laissés par Breton qui ne consiste aussi en une redéfinition du surréalisme. » (Forest 2024, XXIII-XXIV)

contradictoirement. Or, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point. (Breton 2024, 249)

La validité de la dynamique dialectique est soutenue par Breton sur un double plan, individuel et social à la fois, au moment où il lui faut affirmer une valeur politique du surréalisme sans laquelle celui-ci ne pourrait qu'incarner une posture purement poétique : « Comment admettre que la méthode dialectique ne puisse s'appliquer valablement qu'à la résolution des problèmes sociaux ? Toute l'ambition du surréalisme est de lui fournir des possibilités d'application nullement concurrentes dans le domaine conscient le plus immédiat » (Breton 2024, p. 262). Il est évident que la méthode dialectique envisagée par Breton est celle mise au point par Hegel, un philosophe qui sera la référence philosophique majeure pour le surréalisme bretonien², comme en témoigne une des conférences de Prague en 1935, *Situation surréaliste de l'objet. Situation de l'objet surréaliste* :

Je ne reviendrai jamais trop sur ce point que Hegel, dans son *Esthétique*, s'est attaqué à tous les problèmes qui peuvent être tenus actuellement, sur le plan de la poésie et de l'art, pour les plus difficiles et qu'avec une lucidité sans égale il les a pour la plupart résolus. Il ne faut rien moins que l'ignorance savamment entretenue où l'on est, dans divers pays, de la quasi-totalité de l'œuvre géniale de Hegel pour qu'ici et là divers obscurantistes à gages trouvent encore dans de tels problèmes matière à inquiétude ou prétexte à incessantes controverses. [...] Ses vues sur la poésie et sur l'art, seules jusqu'ici à procéder d'une culture encyclopédique, demeurent avant tout celle d'un merveilleux historien ; aucun parti pris de système ne peut a priori *passer* pour les vicier, et ce parti pris serait-il décelable malgré tout au cours du développement qu'il ne saurait entraîner, aux yeux du lecteur matérialiste, que quelques erreurs aisément rectifiables. L'essentiel est qu'une somme de connaissances véritablement unique ait été, en pareil cas, mise en œuvre, et qu'elle ait pu être soumise à l'action d'une machine alors toute neuve, puisque Hegel en était l'inventeur, d'une machine dont la puissance s'est avérée unique, qui est la machine dialectique. Je dis qu'aujourd'hui encore c'est Hegel qu'il faut aller interroger sur le bien ou le mal fondé de l'activité surréaliste dans les arts. Lui seul peut dire si cette activité était prédéterminée dans le temps, lui seul peut nous apprendre si c'est en jours ou en siècles qu'a chance dans le futur de se compter sa durée. (Breton, 2024, 374-75)

En témoignage du fait que Breton ne renoncera jamais à la dialectique hégélienne comme base fondamentale et incontournable pour la réalisation de toutes les finalités du surréalisme que ce soit sur le plan esthétique ou existentiel (si jamais il était possible, pour le surréalisme, de distinguer ces deux dimensions...), on peut rappeler les propos proclamés par Breton dans un entretien radiophonique avec André Parrinaud de 1951 :

² Comme le remarque Marguerite Bonnet dans la notice concernant *Position politique du surréalisme* (1935) de Breton : « Dans une des conférences de Prague, Breton affirme que les vues de Hegel sur l'art, garanties par une connaissance véritablement encyclopédique et une pensée puissante, n'ont rien perdu de leur valeur, si bien qu'il fait de Hegel le garant du bien- ou du mal-fondé de l'activité artistique du surréalisme et de la pérennité de ses œuvres » (Breton 2024, 979).

Il va sans dire que ce « point », en quoi sont appelées à se résoudre toutes les antinomies qui nous rongent et nous désespèrent et que, dans mon ouvrage *L'Amour fou*, je nommerai le « point suprême », en souvenir d'un admirable site des Basses-Alpes, ne saurait aucunement se situer sur le plan mystique. Inutile d'insister sur ce que peut avoir d'« hégélien » l'idée d'un tel dépassement de toutes les antinomies. C'est incontestablement Hegel – et nul autre – qui m'a mis dans les conditions voulues pour apercevoir ce point, pour tendre de toutes mes forces vers lui et pour faire, de cette tension même, l'objet de ma vie. Il y a sans doute de bien plus grands connaisseurs que moi de l'ensemble de l'œuvre de Hegel : n'importe quel spécialiste m'en remontrerait en matière d'exégèse à son propos mais il n'en est pas moins vrai que, depuis que j'ai connu Hegel, [...] je me suis imprégné de ses vues et que pour moi sa méthode a frappé d'indigence toutes les autres. Où la dialectique hégélienne ne fonctionne pas, il n'y a pour moi pas de pensée, pas d'espoir de vérité. C'est seulement toutes les vannes de cette dialectique en moi que j'ai cru constater qu'il n'y avait pas si loin du *lieu* où la pensée hégélienne débouchait au *lieu* où affleurerait la pensée dite « traditionnelle ». (Breton 2024, 625)

Cette démarche de médiation dialectique entre deux polarités, à la base de l'esthétique de Breton, est soulignée par Michel Murat qui y reconnaît la substance même de sa pensée comme de son action : « En schématisant beaucoup, on peut dire que la position de Breton consiste à *ne pas décider* entre idéalisme et matérialisme : à les maintenir ensemble en vue de leur résolution *future*. L'instrument de cette résolution est la dialectique hégélienne, envisagée comme une philosophie du devenir et, plus profondément même, comme une croyance dans le devenir. Cette idée que Breton trouve dans Hegel, peu importe au prix de quelles approximations, est devenue le mouvement même de sa pensée et la règle de son action » (Murat 2013, 114).

Or, cette confiance dans la dialectique, avec bien sûr d'autres raisons, a été, à mon sens, à la base de la dissidence de certains écrivains qui ont traversé le surréalisme. C'est le cas de Bataille et de Char qui, après avoir montré comment la dimension dialectique avait conduit l'avant-garde à des impasses dans lesquelles elle a fini par s'enliser en trahissant sa vocation révolutionnaire originelle, ouvrent des parcours alternatifs.

Bataille vs Breton : la fausse révolution du surréalisme

Dans un premier temps Bataille a certainement été attiré par la visée éversive du surréalisme, mais il a par la suite observé, surtout après la parution du *Second manifeste*, que l'avant-garde bretonienne pouvait être considérée comme fausement révolutionnaire. Selon Bataille, s'il est vrai que le surréalisme avait pour but de renverser les valeurs de la société bourgeoise, cette intention s'est concrétisée, en réalité, dans le fait de remplacer celles qu'on considérait de fausses valeurs par celles qu'on envisageait comme les vraies valeurs de la société enfin libérée : cela signifie qu'on oppose à un faux positif (l'autorité, la logique, la morale traditionnelle) une négation dialectique qui donnerait lieu à un vrai positif, consistant en une morale et une communauté humaine

renouvelées. Mais pour Bataille cette démarche cache l'aspect positif d'une transcendance qui s'éloigne de l'expérience de la vie concrète et de ses contingences. Pour considérer un état de l'existence comme valeur positive, il est nécessaire en effet de le séparer de la vie quotidienne et d'établir une sorte de hiérarchie de moyens utile à établir ou à conquérir cet état de positivité. Néanmoins ce mécanisme rend le prétendu sujet révolutionnaire solidaire de la logique instrumentale du projet qui fonde l'organisation économiciste et utilitaire de la société bourgeoise. De toute évidence le négatif, opposé dialectiquement au faux positif de l'organisation bourgeoise, est à son tour un faux négatif, un négatif neutralisé, car il est finalement récupéré dans le positif d'une rationalité supérieure ou sur-rationalité. Cette logique, selon Bataille, ne fait qu'exprimer une attitude homogène qui néglige, en les convertissant en positif, tous les éléments résiduels, hétérogènes, de l'expérience humaine et qui vise à établir la prééminence du futur sur l'instant présent, du transcendant sur l'immanent.

Dans un texte de 1930, qui ne sera publié qu'en 1968 par *Tel Quel*, *La « vieille taupe » et le préfixe « sur » dans les mots surhomme et surréaliste*, Bataille explique comment la révolte surréaliste contre l'autorité, la logique, l'économie et le travail était effectuée à travers la transformation des forces négatives de l'existence (l'inconscient, le rire, la sexualité) en valeurs positives. Il observe que, dans le *Second manifeste*, Breton considère la pureté et l'intégrité comme dimensions fondamentales de la condition surréaliste à laquelle seraient subordonnés les aspects les plus bas et déconcertants de la vie sur la base d'un rapport instrumental. Bataille taxe cette attitude d'icarienne car elle privilégie le haut par rapport au bas. Il s'agirait pour Bataille de la vieille habitude de l'intellectuel bourgeois de se révolter contre l'état de choses basses et négatives pour imposer des valeurs considérées supérieures. Le symbole de cette attitude est l'aigle impérialiste qui ignore la réalité sociale et prétend trouver le point auquel les contradictions se neutralisent. Ce serait la même attitude représentée par le préfixe « sur » dans le mot « surhomme » chez Nietzsche :

La même tendance se retrouve dans le surréalisme actuel qui conserve, bien entendu, la prédominance des valeurs supérieures et éthérées (nettement exprimée par cette addition du préfixe *sur*, piège dans lequel avait déjà donné Nietzsche avec *surhomme*). Plus exactement même, puisque le surréalisme se distingue immédiatement par un apport de valeurs basses (inconscient, sexualité, langage ordurier, etc.), il s'agit de donner à ces valeurs un caractère éminent en les associant aux valeurs les plus immatérielles.

Peu important aux surréalistes les altérations qui en résultent : que l'inconscient ne soit plus qu'un pitoyable trésor poétique ; que Sade, lâchement émasculé par ses apologistes, prenne figure d'idéaliste moralisateur... Toutes les revendications des parties basses ont été outrageusement déguisées en revendications des parties hautes : et les surréalistes, devenus la risée de ceux qui ont vu de près un échec lamentable et mesquin, conservent obstinément la magnifique attitude icarienne. (Bataille 1970, 103)

C'est du côté de la vieille taupe, image empruntée à Marx, que Bataille trouve la possibilité d'une révolution effective, car en creusant le sous-sol elle reste en contact avec les expériences les plus basses et malsaines : « C'est en creusant la fosse puante de la culture bourgeoise qu'on verra peut-être s'ouvrir dans les profondeurs du sous-sol les caves immenses et même sinistres où la force et la liberté humaine s'établiront à l'abri de tous les garde-à-vous du ciel commandant aujourd'hui à l'esprit de n'importe quel homme la plus imbécile élévation » (Bataille 1970, 109).

La prétention de l'avant-garde surréaliste de dépasser le vieux monde institue de quelque façon un devoir-être qui en fait un soutien, car elle devient garante des vraies valeurs et d'un savoir absolu. Mais dans ce cas, le dépassement du vieux monde ne peut fonctionner que comme contournement du négatif et reconstitution d'une transcendance. Ainsi, le surréalisme, même quand il se propose de dépasser la poésie à travers la radicalisation du refus poétique de la dimension économique de la société, ne parvient-il jamais à permettre un accès à l'hétérogène. À son opposé la vieille taupe, au lieu d'effectuer une envolée vers le haut, comme l'aigle, agit de biais et plonge dans un négatif qu'aucune dialectique ne pourra transformer en positif³.

La critique que Bataille adresse au surréalisme est parallèle à celle qu'il adresse à la philosophie hégélienne, car il attribue à la dialectique, telle qu'Hegel la conçoit, un même affaiblissement de l'élément négatif car celui-ci serait subordonné à une positivité historique et pour cela le négatif ne peut qu'être neutralisé en tant que tel. Or, Bataille est bien conscient du fait que priver le mouvement révolutionnaire de l'arme dialectique est très dangereux, mais il bien conscient aussi du fait qu'il y a une relation plus dangereuse encore entre la dialectique et l'organisation bourgeoise du travail qui se fonde sur la séparation entre la pensée et l'action, entre le projet et la réalisation, comme il l'affirme dans *L'Expérience intérieure* (1943) : « La construction du travail est une philosophie du travail, du 'projet'. L'homme hégélien – Être et Dieu – s'accomplit, s'achève dans l'adéquation du projet » (Bataille 1973, 96). Mais, dans cette démarche l'essentiel est

³ Comme l'observe Jean-François Fourny, avec ce texte Bataille veut décrédibiliser Breton et montrer lui-même quelle devrait être la vraie charge révolutionnaire du Surréalisme : « Ce qu'il s'agit de faire ici est de compromettre Breton sur une base politique : après avoir convaincu son adversaire d'une utilisation bourgeoise et traditionnelle des métaphores "icariennes" de l'aigle et de l'élévation, lesquelles dévaluent explicitement ce qui est bas, matériel et grossier, Bataille a alors beau jeu d'assimiler Breton et les siens à la classe dominante. Tout comme Nietzsche et son "surhomme", traité au passage d'imbécile, Breton avec le surréalisme se croit au-dessus des conditions concrètes de l'existence de masses, et assume sans le savoir la posture olympienne de l'intellectuel coupé des réalités. Bataille fait par là d'une pierre deux coups : car non seulement il s'érige maintenant en gardien de l'orthodoxie "sadienne" menacée par les manœuvres bourgeoises de Breton cherchant à la récupérer, mais il peut aussi revendiquer la légitimité révolutionnaire du Surréalisme usurpée par Breton » (Fourny 1984, 435). Sur un possible affaiblissement de la portée révolutionnaire du surréalisme à cause d'un raidissement de la dialectique, voir Luca, 2011.

toujours renvoyé à plus tard sans être jamais véritablement vécu. Ce qui est présenté par avance dans le projet et qui sera par la suite réalisé aura toujours une valeur instrumentale : en effet ce qui est présenté par avance expose un devoir-être transcendant, tandis que la réalisation expose un être qui a son fondement dans un passé séparé : « L'“action” est tout entière dans la dépendance du projet. Et, ce qui est lourd, la pensée discursive est elle-même engagée dans le mode d'existence du projet. La pensée discursive est le fait d'un être engagé dans l'action, elle a lieu en lui à partir de ses projets, sur le plan de réflexion des projets. Le projet n'est pas seulement le mode d'existence impliqué par l'action, nécessaire à l'action, c'est une façon d'être dans le temps paradoxale : *c'est la remise de l'existence à plus tard* » (Bataille 1973, 59).

Alors pour Bataille, l'erreur fondamentale du surréalisme est de vouloir déterminer positivement l'autonomie et la souveraineté : de cette manière l'avant-garde bretonienne se situerait dans une perspective religieuse et mystique où la liberté est sur-réelle et transcendante, étrangère au quotidien de la lutte révolutionnaire et du désir. Bataille accuse le surréalisme de vouloir subordonner l'hétérogène à la réalisation positive d'un état transcendant de l'existence et pour cela la valeur négative de la révolte serait tout à fait domestiquée. En d'autres termes, la révolution surréaliste n'aurait pas eu la force de soutenir sa propre charge négative et se serait cantonnée dans une impasse sans issue. À cette instrumentalisation du négatif, Bataille oppose un « négatif sans emploi », irréductible et souverain, que l'on peut retrouver dans certains phénomènes casuels et éphémères de la vie tels que, par exemple, le rire et l'éros dans lesquels l'existence se révèle être fondée sur la conscience de sa propre insuffisance. Il est évident que Bataille donne une interprétation bien partielle du surréalisme, mais il est aussi évident qu'il met l'accent sur un problème qu'il n'a pas été le seul à remarquer.

Char et l'harmonie des contraires

Suivant une autre démarche, René Char, qui a côtoyé les surréalistes pour une période relativement brève (entre 1929 et 1935) mais très intense et très formatrice pour son itinéraire poétique, s'éloignera du mouvement pour plusieurs raisons parmi lesquelles un rapport tout à fait différent à la dialectique. Une première confrontation décisive, sur ce sujet, s'est déroulée à propos de la lecture d'un poète-penseur de l'antiquité que Char avait justement découvert grâce aux surréalistes : Héraclite. Mais leurs interprétations respectives du penseur présocratique sont tout à fait différentes voire opposées, avec des conséquences sensibles. De toute évidence, les surréalistes lisaient Héraclite suivant la leçon de Hegel. C'est Aragon qui, dans « Philosophie des paratonnerres », un article publié en 1927 dans la *Révolution surréaliste*, établit un parallèle explicite entre Héraclite et Hegel. Il s'en prend ici à l'interprétation des fragments héraclitéens par la critique universitaire de son époque qui avait pour but,

selon lui, de soustraire l'Éphésien à la lecture hégélienne. D'après Aragon, les thèses de Bise, Fauconnet et Reinach, malgré leur différence de perspective, visaient à neutraliser la « doctrine du devenir » qui se dégage de la « dialectique des contraires ». En effet, toujours selon Aragon, cette dialectique – présente, comme le disait Hegel, chez Héraclite, avant d'être reprise par Marx, Engels et Lénine – est devenue une menace et un danger pour le lecteur bourgeois puisqu'elle constitue le moteur fondamental de la révolution :

[...] vous comprenez que confusément à Héraclite, c'est à la dialectique qu'on en a, parce que la dialectique est la méthode philosophique des révolutions. Cela est si vrai qu'un esprit réactionnaire au premier chef, et le mot réactionnaire prend ici un sens bien précis (est *réactionnaire*, ce qui cherche à s'opposer au devenir, même d'une façon déguisée), comme Oswald Spengler, pour fonder une idéologie qui est à l'opposé de l'attitude révolutionnaire, cherche à détourner aussi à sa source héraclitéenne le mouvement philosophique contemporain. Il lui faut dénaturer la dialectique. [...] Et d'abord c'est Hegel qu'il s'agit de séparer d'Héraclite, malgré l'affirmation de Hegel que toute sa logique se trouvait dans Héraclite. Qu'Héraclite ait ou non affirmé l'identité des contraires, ce n'est qu'un prétexte (Aragon 1927, 48).

Dans ses *Leçons sur l'histoire de la philosophie*, Hegel déclare effectivement que toutes les affirmations du philosophe d'Éphèse se retrouvent dans sa *Logique*. Et d'après lui, Héraclite conçoit l'absolu comme un processus dialectique. En cela, par rapport aux philosophes antérieurs, l'Éphésien effectuerait un progrès fondamental car il estime que l'être n'est pas une pensée immédiate mais bien plutôt un devenir. L'absolu serait alors réalisé dans l'unité des contraires : « C'est là un progrès nécessaire, et c'est celui qu'Héraclite a accompli. L'être est l'un, ce qui est premier ; ce qui vient en second est le devenir, c'est à cette détermination qu'Héraclite est parvenu. C'est là le premier concret, l'absolu en tant qu'ayant en lui l'unité de termes opposés » (Hegel 1971, 153).

La vérité de l'être ne peut donc être expliquée que par une détermination ultérieure, c'est-à-dire le devenir. Héraclite, pour Hegel, rend immanent le moment de la négativité et donne une forme physique plus précise à ce qui aurait pu demeurer un pur concept objectif. Pour lui, l'essence de la nature est le feu, âme et substance du processus naturel. L'air, l'eau ou les autres éléments, en effet, ne sont pas en mesure de représenter ce processus. Seul le feu en est capable puisqu'il comporte en lui-même la « disparition de toute autre chose, mais aussi de soi-même » (163). Les moments abstraits de ce processus réel sont, d'après le témoignage de Diogène, d'un côté l'inimitié et la lutte, de l'autre, l'amitié et l'harmonie. Le processus se constitue à travers ce continuel passage du différent, qui naît dans la phase inimitié-lutte, à l'unité, qui se forme dans la phase amitié-harmonie. Ce processus est inexorable, de sorte que le concept d'unité pour Héraclite ne peut exister que dans l'opposition : il n'y a pas d'unité qui se reflète en elle-même. L'universel est la simple unité immédiate obtenue à partir d'une opposition qui, en tant que processus d'éléments différents, se dialectise et rentre en elle-même. Avec Héraclite

se réalise aussi – selon Hegel – l'unité entre conscience subjective et réalité universelle : le rationnel n'est pas une pensée individuelle mais ce que la raison connaît en soi, la nécessité, l'universalité de l'être. Enfin, Hegel a trouvé chez l'Éphésien la première expression de l'âme de la philosophie : à savoir, la dialectique, qui préside au processus naturel, ainsi qu'aux oppositions qui composent l'unité du Logos.

On retrouvera encore dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, publié en 1938 par Breton et Éluard, une notice consacrée à Héraclite qui en donne une déclinaison toujours bien hégélienne : « Le mérite extraordinaire d'Héraclite réside précisément dans l'effort constant de sauver le monde empirique. Et comme la substance immuable ne s'y rencontre nulle part, il n'hésite pas à nier son existence et à élever le devenir au rang d'une loi souveraine à laquelle toutes choses obéissent » (Breton 2024, 426). En peu de lignes, le rédacteur de la notice (M. Solovine) souligne l'importance attribuée par l'Éphésien à la réalité empirique, et met l'accent sur le devenir comme loi souveraine du réel. On retrouve en effet ici l'idée hégélienne selon laquelle Héraclite conçoit l'être comme devenir tout en donnant une forme physique à ce qui aurait pu rester « un pur concept objectif ».

Mais c'est justement à cette lecture d'Héraclite que Char s'oppose, car il conçoit le devenir héraclitéen d'une manière tout à fait différente. Il le comprend non pas dialectiquement mais comme une dimension qui refuse et nie toute position préétablie, ou toute position qui serait à établir suivant un plan théologique. Dans *Héraclite d'Éphèse*, l'avant-propos à la nouvelle traduction par Yves Battistini des fragments de l'Éphésien publiée en 1948, Char affirme : « Le devenir progresse conjointement à l'intérieur et tout autour de nous. Il n'est pas subordonné aux preuves de la nature ; il s'ajoute à elles et agit sur elles. Sauve est l'occurrence des événements magiques susceptibles de se produire devant nos yeux. Ils bouleversent, en l'enrichissant, un ordre trop souvent ingrat » (Char 1983, 721). Il est intéressant de noter qu'ici Char donne une lecture très proche de celle effectuée par Heidegger qui, à partir des années quarante jusqu'aux séminaires tenus au Thor à l'invitation de Char lui-même à la fin des années soixante-dix, a sans cesse réfléchi à la philosophie du présocratique d'Éphèse. Il est tout de même certain que Char, lorsqu'il commence à lire Héraclite, ne connaît pas encore les interprétations heideggeriennes.

Il est utile de rappeler ici quelques fondements de la lecture de Heidegger qui est de toute évidence très éloignée de celle de Hegel. Si ce dernier, comme on l'a vu, attribue la grandeur d'Héraclite au fait d'avoir donné une importance capitale au devenir comme processus dialectique, Heidegger pense en revanche que le concept de Logos est central dans la pensée d'Héraclite et que le Logos est conçu par lui non pas comme un processus dialectique mais comme apparition de l'être qui a été, ensuite, « oublié » par la pensée occidentale. Dans le séminaire de 1966 au Thor, Heidegger revient à nouveau sur l'idée que le thème central de la pensée d'Héraclite est le Logos et souligne que son rapport à

l'être se caractérise comme co-appartenance entre des différents-contrastants. Il explique que le Logos ne comporte pas de dialectique, c'est-à-dire qu'il ne prévoit pas de solution à l'opposition entre contraires permanents : « [...] Dans tout ce dont le λόγος donne la mesure, il s'agit bien d'un dia, mais celui-ci n'est jamais déterminé *dialectiquement*, c'est-à-dire comme opposition des contraires. Le διαφερόμενον d'Héraclite est bien plutôt déploiement de contrastes et repose dans l'inapparence du λόγος. Expliquons-nous : les contraires s'excluent tandis que les contrastes se complètent en se faisant ressortir mutuellement [...] » (Heidegger 1976, 204-205). En outre, selon Heidegger, chez Héraclite, comme déjà chez Parménide, auquel on l'oppose traditionnellement, la pensée de l'homme (son νοεῖν) appartient au Logos et se détermine à partir de ce dernier comme ὁμολογεῖν : il est donc impossible de trouver chez Héraclite une dialectique.

C'est exactement dans cette direction que Char interprète Héraclite lors de sa propre lecture personnelle. On retrouve pour la première fois Héraclite dans deux fragments de « Partage formel » (*Seuls demeurent*, 1938-1944). Dans le fragment IX, Char réunit Héraclite et le peintre Georges de La Tour pour rendre hommage à leurs mérites : « À DEUX MÉRITES. – Héraclite, Georges de La Tour, je vous sais gré d'avoir de longs moments poussé dehors de chaque plis de mon corps singulier ce leurre : la condition humaine incohérente, d'avoir tourné l'anneau dévêtu de la femme d'après le regard du visage de l'homme, d'avoir rendu agile et recevable ma dislocation, d'avoir dépensé vos forces à la couronne de cette conséquence sans mesure de la lumière absolument impérative : l'action contre le réel, par tradition signifié, simulacre et miniature » (Char 1983, 720-21). Ici, les deux hommes, Héraclite et Georges de La Tour, même si très éloignés dans le temps, sont mis sur le même plan par Char qui reçoit leur grande leçon : ils lui ont appris à se libérer d'une fausse conception de l'homme, enracinée en lui jusque dans chaque « pli de [son] corps ». Il commence alors à penser l'homme non plus comme central dans un ordre positif mais comme disloqué. Et grâce à Héraclite et à La Tour, cette dislocation, qui s'oppose à une vision harmonique, progressive et donc transcendante de la vie, ne sera ni gênante ni inquiétante. D'Héraclite et de La Tour, Char retient aussi ce qu'il appelle « l'action contre le réel », c'est-à-dire le passage de l'abstrait au concret de l'action.

Mais c'est dans le fragment XVII, entièrement consacré à Héraclite, que Char aborde la question cruciale des contraires et donc de la dialectique, ou bien de l'antidialectique, au cœur même de la création poétique :

Héraclite met l'accent sur l'exaltante alliance des contraires. Il voit en premier lieu la condition parfaite et le moteur indispensable à produire l'harmonie. En poésie il est advenu qu'au moment de la fusion de ces contraires surgissait un impact sans origine définie dont l'action dissolvante et solitaire provoquait le glissement des abîmes qui portent de façon si antiphysique le poème. Il appartient au poète de couper court à ce danger en faisant intervenir, soit un élément traditionnel à raison éprouvé, soit le feu d'une démiurgie si miraculeuse qu'elle annule le trajet de cause à effet. Le

poète peut alors voir les contraires – ces mirages ponctuels et tumultueux – aboutir, leur lignée immanente se *personnifier*, poésie et vérité, comme nous savons, étant synonymes. (Char 1983, 159)

Ici on comprend bien que l'« alliance des contraires » est exaltante justement parce qu'elle donne lieu à une harmonie qui n'a rien de la synthèse dialectique. On comprend bien que le danger de leur fusion est toujours possible, c'est-à-dire le dépassement du négatif dans la synthèse positive, mais cette éventualité est conjurée par la poésie, une certaine façon de concevoir la poésie, grâce à laquelle les contraires s'affrontent sans se fondre, sans se confondre. Char dit qu'on peut les voir « aboutir », ce qui veut dire qu'ils s'établissent en tant que tels jusqu'au bout, s'approfondissant dans leur physionomie de contraires : au point que leur lignée « se personnifie », c'est-à-dire qu'elle s'identifie totalement à sa nature de contraire affrontant un autre contraire sans donner lieu à aucune synthèse.

Face aux dangers de la dialectique, Char a ouvert un nouvel itinéraire poétique se distinguant du négatif sans emploi proposé par Bataille. C'est plutôt à partir du Logos d'Héraclite qu'il élabore sa propre solution. Vis-à-vis de l'opposition des contraires sur laquelle repose le Logos d'Héraclite, il ne veut ni remplacer un pôle négatif par un pôle positif, ni approfondir le pôle négatif pour nier toute relation au pôle positif. Il inaugure une poésie qui voit les contraires s'affronter sans que leurs contradictions soient annulées : ni synthèse ni division ont lieu. Seul le neutre pourra rendre la valeur et le statut de la parole poétique. Car le neutre n'est ni conciliation, ni apaisement : il tient les contraires en tension sans en affaiblir la force.

La poésie fragmentaire de Char dégage la violence du fragment qui s'exprime sous forme d'éclatement, de dislocation, et donne vie à la possibilité d'une « expérience morcellaire » comme l'appelle Maurice Blanchot⁴, par laquelle le poème, tout fragmentaire qu'il est, n'est pas à comprendre comme un poème inaccompli (c'est-à-dire insuffisant ou qui manque de quelque chose), mais permet une autre forme d'accomplissement qui est plutôt de l'ordre de l'attente ou du questionnement : le poème effectue une affirmation qui n'est pas réductible à l'unité.

La différence qui agit dans la poésie de Char implique une perspective distante de celle qui domine l'esthétique surréaliste. Si d'un côté la lecture hégélienne des fragments d'Héraclite inspire aux surréalistes une confiance dans la dialectique historique en tant que moyen nécessaire à conquérir le moment où l'homme peut se saisir comme totalité,

⁴ « *Poème pulvérisé* : écrire, lire ce poème, c'est accepter de plier l'entente du langage à une certaine expérience morcellaire, c'est-à-dire de séparation et de discontinuité. Pensons au dépaysement. Le dépaysement ne signifie pas seulement la perte du pays, mais une manière plus authentique de résider, d'habiter sans habitude ; l'exil, c'est l'affirmation d'une nouvelle relation avec le Dehors. Ainsi, le poème fragmenté est un poème non pas inaccompli, mais ouvrant un autre mode d'accomplissement, celui qui est en jeu dans l'attente, dans le questionnement ou dans quelque affirmation irréductible à l'unité » (Blanchot 1969, 452).

de l'autre côté, René Char remercie Héraclite (ainsi que Georges de La Tour) de lui avoir rendu acceptable sa propre dislocation : le poète ne recherche plus une unité perdue ni une intégrité future à reconstituer. La dislocation provoquée par la différence empêche la poésie d'être un moment de la dialectique historique et définit son statut d'insoumission : la poésie – comme le déclare Char dans *La Poésie indispensable* (où il évoque encore un fois Héraclite) – ne doit et ne peut jamais être réduite « aux dimensions gracieuses, inoffensives ou politiquement utilisables (excluant alors merveilleux, érotisme, humour et fantastique, dénoncés hypocritement comme facteurs de confusion et d'ankylose), que l'esprit bourgeois et un certain opportunisme révolutionnaire n'ont jamais désespéré d'imposer ». (Char 1983, 740)

Et pourtant le surréalisme, fondé sur une esthétique complexe et toujours en mouvement, ne peut pas être toujours enfermé dans le mécanisme de la dialectique hégélienne solidaire du mécanisme du travail bourgeois et productrice de positivité icarienne, selon les griefs batailliens.

Badiou et la solution antidialectique de Breton

Je voudrais alors reprendre, à ce propos, les analyses très intéressantes de Badiou, contenues dans le chapitre « Avant-gardes » de son livre *Le Siècle*, concernant un très beau passage d'*Arcane 17*. Badiou est fasciné par un axiome qu'il trouve passionnant à tel point qu'il en dit : « N'y aurait-il dans ce livre que l'axiome qui pose l'autosuffisance de la rébellion et l'indifférence à la pragmatique des résultats, qu'il mériterait aujourd'hui d'être lu et relu » (Badiou 2005, 199).

Le sujet central dans ce passage, selon Badiou, concerne les conditions de possibilité d'un excès affirmatif, c'est-à-dire les conditions de possibilité de la production d'un excès qui soit en mesure de restituer l'intensité de la vie dans toute sa puissance. Or, la solution proposée par Breton pour réaliser cet excès – selon Badiou – n'a que l'apparence de la démarche dialectique et de la filiation romantique. La seule ressource possible est constituée par cet excès négatif qu'est la douleur. Dans ce cas, alors, la création ne pourra se réaliser que comme « conversion d'un excès négatif en excès affirmatif, d'une douleur insondable en rébellion infinie » (200), sans solliciter le mécanisme dialectique. Cela aura lieu grâce à ce que Breton appelle un « changement de signe », une « conversion de signe », qui constitue un renversement. Mais la nature de ce renversement est particulière car il n'est pas le produit d'une dynamique dialectique : « Il s'agit bien d'un renversement. Non pas toutefois sous l'effet d'une progression dialectique dont le moteur serait la contradiction, mais comme une opération alchimique (on sait la résonance de ce motif chez tous les surréalistes) commute les signes du plomb en ceux de l'or » (Ibidem). C'est qu'il n'est pas possible, en effet, de produire un excès créateur tout simplement par la négation de la vie ordinaire. Il faut qu'un excès soit déjà là, parce

qu'il n'existe pas une alchimie en mesure de changer le signe des états ordinaires, c'est-à-dire une alchimie en mesure de produire un excès créateur à partir d'un signe neutre : « On ne peut que passer d'un excès subi, infligé, d'un terrible signe négatif, d'un signe *noir* (comme le dieu Osiris), à la possibilité conquise de saluer 'ce qui vaut la peine de vivre'. Ce passage est une opération à la fois volontaire et miraculeuse qui inverse le signe de l'excès, et que Breton nomme 'rébellion' » (200-201).

Dans ce sens l'affirmation n'est possible qu'à partir du consentement au signe négatif de l'excès et, par la suite, le risque de s'y exposer passivement sera la ressource de la vie affirmative : « Car la création ne peut être qu'un changement de signe de l'excès, non le survenir de l'excès lui-même » (201). Or, dans cette exposition au négatif de l'excès, de la souffrance, se présente l'alternative antinomique entre résignation et rébellion : « 'Rébellion' veut dire que, dans l'extrême expérimenté de l'excès négatif, se maintient la certitude qu'on en peut changer le signe. La résignation, en revanche, est pure et simple acceptation du caractère inévitable et insurmontable de la douleur » (202).

Ce qui est très frappant dans le passage d'*Arcane 17* considéré par Badiou, c'est ce que Breton dit à propos de la rébellion conçue comme quelque chose de complètement suffisant à la vie, car la rébellion n'a absolument besoin de se mesurer à ses résultats : « Sous quelque angle que devant moi tu aies fait état des réactions auxquelles t'exposa le plus grand malheur que tu aies pu concevoir, je t'ai toujours vu mettre le plus haut accent sur la rébellion. Il n'est pas, en effet, de plus éhonté mensonge que celui qui consiste à soutenir, même et surtout en présence de l'irréparable, que la rébellion ne sert de rien. La rébellion porte sa justification en elle-même, tout à fait indépendamment des chances qu'elle a de modifier ou non l'état de fait qui la détermine » (Breton 1971, 98). La rébellion, définie ici « étincelle vitale » est le pur présent, c'est une figure subjective qui n'est pas le moteur d'un changement de la situation, mais tout juste le pari qu'on peut changer de signe à l'excès. Au contraire, la résignation, « misérable prêtre », comme la nomme Breton, ne condamne jamais ouvertement la rébellion, elle s'exprime d'une voix insidieuse qui demande sans cesse de mesurer la rébellion à ses résultats. Son triomphe est de déterminer que le prix de la rébellion est trop élevé en termes de douleurs et de drames pour des résultats comparables ou inférieurs à ceux de la résignation elle-même. Et cela ne peut qu'être un mensonge étant donné que la rébellion est totalement étrangère à la pragmatique des résultats : « Est donc prêtre quiconque cesse de tenir la rébellion pour une valeur inconditionnée, prêtre quiconque mesure toute chose à ses résultats 'objectifs' » (Badiou 2005, 203).

À ce point se présente une figure nouvelle, c'est-à-dire l'amour comme figure de vérité : « Et je sais que l'amour qui ne compte plus à ce point que sur lui-même ne se reprend pas et que mon amour pour toi renaît des cendres du soleil » (cit. in Badiou 2005, 198-199). Bien loin de la conception fataliste et fusionnelle du romantisme, l'amour est ici pensé « non comme destin mais comme rencontre et pensée, devenir

égalitaire dissymétrique, invention de soi » (204). Il n'est pas conçu comme fusion mystique, conjonction astrale, mais comme aventure duelle : « Il est une aventure duelle du corps et de l'esprit, expérience et pensée dès que c'est le Deux, monde réfracté et transfiguré dans le contraste. De ce monde, il n'y a pas de reprise. / Au fond, en liant l'amour à l'anti-dialectique de l'excès, Breton l'inclut dans les ressources pensantes de la vie, dans le pari de l'intensité » (205).

Or, l'amour inspire ici à Breton une formule qui s'oppose à la résignation et à la consolation « Osiris est un dieu noir », qui concentre l'idée que la condition de toute renaissance est de tenir ferme dans les plus terribles assombrissements de la vie : « Dans la formule, se conjoignent la donation première de l'excès sous sa forme négative, les forces instantanées de la création rebelle, et la haute langue des Manifestes » (206), c'est-à-dire l'invention d'une forme visant à lier le présent, c'est-à-dire l'intensité réelle de la vie et le nom de ce présent, ce qui se dérobe à toute dynamique dialectique.

BIBLIOGRAPHIE

- ARAGON, L. 1927. « Philosophie des paratonnerres », *La Révolution surréaliste*, n^{os} 9-10, 1^{er} octobre 1927.
- BADIOU, A. 2005. *Le Siècle*, Paris : Seuil, coll. « L'ordre philosophique ».
- BATAILLE, G. 1970. *Œuvres complètes. Écrits posthumes 1922-1940*, vol. II, Paris : Gallimard.
- . 1973. *Œuvres complètes. La Somme athéologique*, vol. V, t. 1, Paris : Gallimard.
- BLANCHOT, M. 1969. *L'Entretien infini*, Paris : Gallimard.
- BRETON, A. 1971. *Arcane 17*, Paris : Le Livre de Poche.
- CHAR, R. 1983. *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- FOREST, Ph. 2024. *Préface*. In A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, préface de Ph. Forest, textes établis, présentés et annotés par Ph. Bernier, M. Bonnet, M.-C. Dumas, E.-A. Hubert et J. Pierre, IX-XXXII. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- FOURNY, J.-F. 1984, « À propos de la querelle Breton-Bataille », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, LXXXIV, n^o 3, 432-438.
- HEGEL, G. W. F. 1971. *Leçons sur l'Histoire de la philosophie. La Philosophie grecque*, traduction et notes par Pierre Garniron, vol. 1, Paris : Vrin.
- HEIDEGGER, M. 1976. *Questions IV*, Paris : Gallimard, coll. « Classiques de la philosophie ».
- LUCA, G. 2011. *Dialectique de dialectique*, in Luca, G. & Trost, *Dialectique de la dialectique : message adressé au mouvement surréaliste international (1945)*, Montréal : La Sociale.
- MURAT, M. 2013. *Le Surréalisme*, Paris : Le Livre de Poche, coll. « Références ».

PAULINE KHALIFA

LES EDITIONS LE SOLEIL NOIR A L'OMBRE DU SURREALISME (1950- 1982)

De la co-création aux livres-objets merveilleux

ABSTRACT: The publishing house Le Soleil Noir (1950-1960), founded by François Di Dio, promoted writers (as Duprey, Rodanski, Mansour, Tarnaud and Sebbag) and artists (Baj, Tovar, Giovanna, Toyen Bellmer ...) of the second wave of Surrealism. Drawing on its heuristics, Le Soleil Noir is the successor of Surrealism, though it never explicitly identified as such. Like Surrealism, Le Soleil Noir adventure was collaborative. Created by a writer and an artist, objects books embodied this co-creating ideal.

KEYWORDS: Soleil Noir, Object Book, Surrealism, Bellmer, Tovar.

   la mémoire de Giovanna Goutier et de Jacqueline Chénieux-Gendron.

Une adhésion de cœur et de principe : telle est la posture qui qualifia à merveille la relation entre François Di Dio (1921-2005), l'éditeur du Soleil Noir, et le Surréalisme. Dans l'entretien qu'il accorda à Philippe di Folco lors de l'exposition rétrospective    Nîmes de sa maison d'édition en 1993, Di Dio évoqua avec nostalgie André Breton :

Je puis vous assurer qu'il était un homme simple, chaleureusement amical et attentif, ouvert à toute entreprise qui allait dans le sens de la plus grande exigence, exigence qui ne pouvait admettre aucun compromis intellectuel. Il avait mis   sur la jeunesse dans sa quête de l'absolu. [...] Au lendemain de la guerre durant laquelle nous avons combattu pour recouvrer notre libert  , notre dignité, construire un monde meilleur et plus juste, la leçon d'André Breton fut, pour la jeunesse lucide, la mise en lumière de la révolte et la volont   d'explorer le domaine de la poésie et de l'art hors de toute commande de circonstances [...] (Carré d'Art 1993, 18).

Cette intransigeance chère à Di Dio fut incarnée par Breton et le Surréalisme présenté comme la seule voie capable de fédérer une nouvelle génération d'écrivains et d'artistes. Il devint alors un aimant qui attira à lui les plus curieux, les plus désireux d'aller au cœur de la vie ; comme Di Dio, qui ne jura que par l'expérience et l'idéal alchimique transparaissant à même la chair du livre : sa forme, son contenu et ses images. C'est que la « passion de la chose imprimée » (Ibid., 14) réclama la co-crédation. Elle se garda de la solitude de l'atelier pour lui préférer l'effervescence collective. Le Soleil Noir fut autant un foyer de création à Paris qu'un lieu de regroupement pour des artistes et écrivains sensiblement proches du Surréalisme et des avant-gardes en général.

Cette aventure débuta avec les Presses du Livre Français en 1948, puis la collection « Le Soleil Noir » en 1950 avant que celle-ci, en 1964, ne remplace le nom de la maison d'édition. Les éditions Le Soleil Noir naquirent des vers de Nerval, « El Desdichado », de la plume de Rimbaud, Breton et Éluard. Pourtant, si l'hommage au Surréalisme est manifeste, Le Soleil Noir ne s'en réclama jamais ; il préféra une allégeance à distance. Assumé comme une *praxis* singulière, l'écart qualifia le geste créatif de Di Dio, sa conception de la bibliophilie tournée vers la modernité. En se tenant à l'ombre du Surréalisme, l'éditeur assumait pleinement la trajectoire qu'il désirait tracer, faisant sienne une histoire originale et collective parcourant les années 1950, 1960 et 1970.

Faut-il alors considérer l'inscription sociologique et la mobilisation des réseaux parisiens d'avant-garde comme une stratégie éditoriale intéressée ? Le jeune éditeur fut à la recherche de maîtres à penser ; néanmoins, il ne faut pas y voir un signe d'insincérité ou un moyen de spéculation. Comme Gracq, Di Dio était farouchement opposé à « la littérature à l'estomac » (Ibid., 18) : celle qui fait sensation, qui fait vendre, faisant de l'éditeur un commercial. Au contraire, il était de ceux, sensibles, qui voyaient dans le Surréalisme l'un des derniers remparts contre l'instrumentalisation culturelle et financière des textes comme des œuvres d'art.

Dans un premier temps, la fin des années 1940 et les années 1950 s'avérèrent cruciales puisque Le Soleil Noir sut constituer pas à pas son réseau. Dans un second temps, créé par la maison d'édition en 1964, héritier des poèmes-objets surréalistes, le livre-objet mit en scène des conditions originales de lecture, requérant sa manipulation. Il disposa un nouvel espace dramatique qui, outre le contexte de production et le passage du temps, tend à revivre entre les mains de quiconque interagirait avec lui. Utopique, celui-ci fait miroiter un ailleurs, fruit de l'imagination des artistes et des écrivains qui l'ont façonné, et, sans doute, aussi, un nulle part qu'il nous est donné d'explorer.

I. Les premiers feux du Soleil Noir et son rapport au Surréalisme (1948-1955)

1. Cartographie du Surréalisme au Soleil Noir : Paris en fête

Si nous reprenons les trois étapes de la vie du Soleil Noir¹, l'omniprésence du Surréalisme coïncide avec la période la plus florissante de la maison d'édition, à partir des années 1960 : la constellation de recueils de poésie surréaliste, l'invention des livres-objets en 1964, la publication de tracts à détruire et d'autres formes collectives visibles dans le catalogue vont en ce sens. Dans l'esprit de François Di Dio, il paraissait inconcevable de séparer les activités des Presses du Livre Français et des éditions Le Soleil Noir du Surréalisme et des avant-gardes. Daté de 1964, le premier bulletin d'information de la maison d'édition justifiait la posture adoptée par l'éditeur :

Nous concevons l'avant-garde comme une exigence et une tension qui préservent (en même temps que les conquêtes de l'*humour*) la continuité organique de la pensée, continuité sans laquelle il n'est pas de prolongement et de modifications possibles. *Le Soleil Noir* se propose de poursuivre sa quête impitoyable de poésie qui est source de toutes *modifications* dans le sens décisif d'une plus grande liberté de l'homme qui est aussi cette portion la plus fragile, certes, mais la plus indispensable de l'action et sans laquelle aucune forme de l'Art ne sera recevable.

Le Soleil Noir tentera de balayer de sa lumière noire les obscurités qui s'obstinent à tendre un écran opaque entre le temporel et l'intemporel, entre l'objet et le *méta-objet* (*Le Soleil Noir* 1964).

À défaut de définir ce qu'était une avant-garde en son temps, François Di Dio s'attachait plutôt à valoriser le potentiel transgressif inhérent à ces groupes, à porter haut l'engagement. Son propos fait résonner, lointainement, les mots d'ordre du Surréalisme en 1935, alliant Karl Marx à Arthur Rimbaud : « Transformer le monde », « Changer la vie » (Breton 1935, 68). Comme André Breton, l'éditeur croyait en la puissance poétique et créatrice des lettres et des arts, capable d'agir sur le réel.

Si le contexte historique diverge entre la publication du premier bulletin qui, comme le premier livre-objet, est l'un des actes de naissance du Soleil Noir et le discours d'André Breton, le propos remet au jour l'actualité des paroles surréalistes vingt-neuf ans plus tard. Ainsi, une étude sociologique du Soleil Noir et de son réseau met en lumière, plus qu'une dette à l'égard du Surréalisme, un hommage adressé à sa première génération.

Tout d'abord, historiquement, avant de devenir Le Soleil Noir et de publier ses premiers livres-objets, la maison d'édition des Presses du Livre Français fut placée sous le patronage d'André Breton et d'un ancien membre, Paul Éluard ; elle publia trois

¹ Seront privilégiées tout au long de cet article les formes « éditions Le Soleil Noir », « Le Soleil Noir » et, par commodité, « du Soleil Noir ». Nous signalons l'existence de divergences, François Di Dio optant rétrospectivement pour « Le Soleil Noir ».

auteurs majeurs, à l'origine surréalistes : Stanislas Rodanski, Jean-Pierre Duprey et Ghérasim Luca². D'autres auteurs surréalistes furent aussi publiés durant les années 1960 et 1970 : Alain Jouffroy, Yves Elléouët, José Pierre, Georges Sebbag, Joyce Mansour ou encore Philippe Audoin ; du côté des artistes, nous pouvons citer Giovanna³, Iván Tovar, Toyen, Enrico Baj, Roberto Matta, Jacques Hérold... L'un des points communs de la plupart des écrivains liés aux éditions Le Soleil Noir fut d'avoir, un temps, rejoint le Surréalisme ; un autre fut leur destin souvent tragique, ce sentiment d'inadéquation face à une société qui leur sembla inhospitalière. Le Soleil Noir symbolisa cette convergence de la mélancolie, contredite par l'énergie exubérante mise à profit dans la co-crédation.

La question de l'identité et du profil sociologique des participants du Soleil Noir mérite d'être soulevée. Les activités de la maison d'édition s'appuyèrent sur un réseau littéraire parisien homogène : une frange avant-gardiste et surréaliste. Les artistes concernés provinrent, généralement, d'un même milieu social, et défendirent des valeurs et des intérêts communs. Les écrivains et artistes du Soleil Noir firent groupe dans la mesure où, d'une part, plusieurs d'entre eux appartenirent à une avant-garde, et, d'autre part, chacun fut libre de prendre part à un projet collectif. Les membres du Soleil Noir n'échappèrent en rien aux modes de socialisation du champ littéraire, occupant une marge dédiée à la bibliophilie. Tels un aimant et une évidence, seuls le désir et les affinités électives, en tant que principes, intervinrent entre les créateurs⁴. Ces histoires amicales naquirent de circonstances singulières, devenant un terreau favorable aux pratiques collaboratives. Quelle forme de co-crédation fut adoptée par Le Soleil Noir et quelle structure sociologique put s'en dégager ?

Étudier son organisation avec la classification de Boudon et Bourricaud (2011) met en lumière le fait que la maison d'édition pourrait être qualifiée de groupe latent : chaque participant prête main-forte à l'effort collectif, constituant un noyau de création sans pour autant réclamer une adhésion. Toutefois, cette définition du groupe latent ne rend pas compte de la manière dont s'exprime la collaboration, pas plus que la notion de cénacle (Glinoe, Laisney, 2013). Au XIX^e siècle, un cénacle désigne un cercle d'artistes et d'écrivains liés par l'amitié et une esthétique commune. Cette appellation paraît inadéquante pour Le Soleil Noir en raison du contexte historique ; il en va de même pour la notion de mouvement, la maison d'édition côtoyant des écrivains et des artistes issus de divers bords littéraires et artistiques comme la Poésie action, le Surréalisme ou encore

² Il est difficile de compter les écrivains et artistes surréalistes des éditions Le Soleil Noir. Faut-il considérer les (anciens) adhérents ou les créateurs qui s'en sont inspirés ? Et que faire des ouvrages collectifs ? À défaut d'avoir trouvé une solution satisfaisante, nous préférons nous abstenir de dénombrer les « surréalistes » publiés au Soleil Noir.

³ Le nom d'artiste, Giovanna, se substitue aux nom et prénom Anna Voggi.

⁴ Le Surréalisme emprunte ce concept au Romantisme allemand, précisément au roman de Goethe, *Les Affinités électives*, paru en 1809.

la Figuration Narrative. Quel sort faire à l'amitié placée au centre du Soleil Noir ? Comme le démontre Mercklé (2004), l'amitié, y compris dans l'art, est un écueil sociologique qui peut contrecarrer des prédéterminations liées, par exemple, à un milieu et à un capital socio-économique. Relation singulière, elle suppose la liberté du sujet à entretenir un lien consensuel avec une ou plusieurs personnes, et se fonde sur l'élection et la confiance placée en l'autre. Cette disposition sociologique du Soleil Noir s'appuie sur les réseaux de sociabilité des intellectuels et artistes, microcosmes à part entière dans le champ littéraire, tels que définis par Racine et Trebitsch (1992).

À l'écart du Surréalisme et des avant-gardes, Le Soleil Noir mobilisa des librairies et des galeries d'art comme Nicaise, La Hune, La Balance, Édouard Loeb et Delpire, des imprimeurs, relieurs et typographes comme Beresniak et Georges Girard, des ateliers de gravures comme le prestigieux Lacourière-Frélaud, par exemple pour le tirage des pointes sèches de Toyen pour *La Forêt sacrilège* de Jean-Pierre Duprey (1970) et les eaux-fortes de Jorge Camacho pour *Faire signe au machiniste* de Joyce Mansour (1977). L'atelier Bernard Duval fabriqua et monta les livres-objets de série A et de série B. Avec le relieur, François Di Dio constitua un véritable « laboratoire » de recherches autour de ses créations co-créatives (Mei, Gatard 2012, 101).

Paris se révéla un écosystème favorable à l'installation du Soleil Noir qui débuta ses activités au 29, rue de l'Échaudé avant de déménager au 6, rue des Filles du Calvaire, puis au 7, rue Notre-Dame-de-Lorette et enfin au 2 rue Fléchier. Ce furent sans aucun doute la rencontre avec Paul Éluard et la naissance de la collection « Le Soleil Noir » qui permirent au jeune éditeur de tracer son chemin bien singulier : en se plaçant dans la queue de la comète du Surréalisme.

2. La création de la collection « Le Soleil Noir »

En 1947, Di Dio se rendit à l'exposition « Le Surréalisme en 1947 » à la galerie Maeght. Elle lui fit grande impression, en particulier lorsqu'il vit son catalogue d'exposition : une œuvre collaborative de Duchamp et de Donati. Orné d'un sein féminin en mousse portant l'invitation « Prière de toucher », le lecteur fut invité à le caresser, à loisir, dans un geste pleinement sensuel. S'apparentant à un blason, cette création érotique inspira l'éditeur, qui considéra avoir été, pour la première fois, face à un livre-objet, du fait de sa dimension haptique. Parallèlement, la réédition du *Surréalisme et la peinture* de Breton et l'édition d'*Arcane 17* par la maison d'édition américaine Brentano's firent découvrir au jeune éditeur des artistes comme Brauner, Matta et Calder. En revanche, il dut attendre 1949 pour rencontrer Breton, et ce grâce à Nora Mitrani. Di Dio

lui présenta ses deux livres de dialogue⁵ : *Le Berger d'Écosse* de Paulhan et *L'Invité des morts* de Kafka (1948), tous deux accompagnés par des pointes sèches de Wols.

La co-crédation cristallisée par les livres-objets transparaissait déjà dans le choix du support qu'est le livre de dialogue ; l'éditeur ne désigna pas ses premières publications bibliophiliques sous son égide. Anachronique, le terme de « livre de dialogue » rend compte du travail collaboratif qui associait un écrivain à un artiste autour d'une œuvre livresque. Le livre de dialogue se développa à la fin du XIX^e siècle, l'exemple le plus représentatif étant *Le Corbeau* (1875) d'Edgar Allan Poe traduit par Stéphane Mallarmé et illustré par Édouard Manet. Au XX^e siècle, des livres de dialogue virent le jour avec des éditeurs comme Ambroise Vollard, Albert Skira, PAB ou encore Claude Givaudan. Avec ces deux œuvres, François Di Dio rendit hommage à cette tradition bibliophilique, qui l'exhorta à créer ses livres-objets. Cadavres exquis, tableaux-objets et poèmes-objets influencèrent sa conception du livre qu'il souhaitait avant tout bouleverser. À l'instar des jeux surréalistes, l'aventure éditoriale n'eut rien d'une entreprise solitaire. C'est ainsi que l'éditeur reçut l'approbation totale d'André Breton, qui l'encouragea à créer la collection dont il caressait l'idée : « Le Soleil Noir ». Parallèlement, l'éditeur écrivit à Paul Éluard, avouant méconnaître les conflits qui l'opposèrent à Breton. L'éditeur raconta lors d'un entretien l'enthousiasme qu'il éprouva lorsqu'il fut reçu à son domicile, rue de la Chapelle, à Paris :

Je lui racontais comment nous avions reçu *Une seule pensée* à Alger, comment nous l'avions diffusé – plus tard, il l'intitula *Liberté*. Il nous avait galvanisés dans les combats mais je lui avouais que, la liberté recouvrée, c'était son œuvre antérieure qui agissait de nouveau sur moi comme un aimant, m'interpellait, remuait chair et sang. J'en avais appris par cœur de longs passages (Carré d'art, 17).

Paul Éluard endossa le rôle de conseiller. En 1949, il encouragea François Di Dio à éditer dans la version de 1791 *Justine ou les Malheurs de la Vertu* de Sade. Il lui prêta les deux volumes en sa possession. L'éditeur refusa de publier l'ouvrage sous le manteau, parvenant à contourner la censure. Il dut se résoudre, en cours d'édition, à abandonner le tirage de luxe accompagné du frontispice obscène de Bellmer ; il se protégea des retombées juridiques grâce à la mention « strictement réservé aux souscripteurs ». Seul le bibliophile put ainsi se procurer cette version. Le tirage fut réparti en 900 exemplaires

⁵ Créée avec le souci de désigner ces types d'ouvrages, la notion de « livre de dialogue » a été abordée par Yves Peyré (2001), puis a été admise globalement dans l'histoire du livre afin de remettre en cause la féodalité de l'image à l'égard du texte, sous-entendue dans le livre illustré. Originellement de tradition bibliophilique, le livre de dialogue repose sur la collaboration d'un écrivain et d'un artiste autour d'un livre co-créatif et parie sur la complémentarité, et non la hiérarchie, entre le texte et l'image. Le livre de dialogue réinterroge autrement la co-référentialité vertueuse du texte et de l'image par leur échange fécond et leur réciprocité.

sur vélin plumex dont 30 sur bible véritable accompagnés du burin de l'artiste. L'ouvrage fut réimprimé en 1952, dénué de l'illustration problématique.

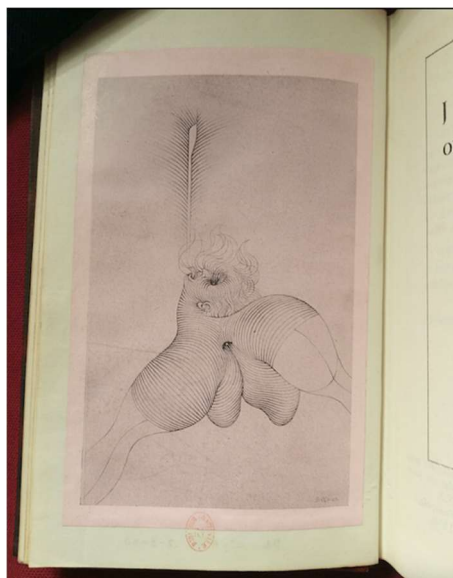


Figure 1. "Justine ou les Malheurs de la vertu", Hans Bellmer, © Adagp, Paris, 2025. © Photographie personnelle, Paris, BnF, RES P-Z-1552 (1)

Ce frontispice rejoint l'iconographie pornographique et sadique chère à l'artiste, célèbre pour sa *Poupée* (1936) et *Les Jeux de la poupée* (1936-1938). Ici, Bellmer se détourne du mannequin pour lui préférer le céphalopode, comme le prouve le *Céphalopode à la rose rouge* (1946), qui ressemble en presque tout point à l'illustration de

*Justine*⁶. Entre le mollusque et l'être humain, la plasticité de l'animal est privilégiée par l'artiste en raison du pouvoir analogique qu'il lui offre. Le céphalopode du frontispice joue de la réversibilité des genres et des orifices. Il ressemble tantôt à une femme échevelée, tantôt à un homme exhibant des testicules ou une paire de fesses. Dessinés avec davantage de reliefs, les yeux et l'anus de la créature androgyne sont placés parallèlement, sur un même axe. Le regard du spectateur est attiré inexorablement par l'anus confondu en œil. La bouche ouverte, la créature tire la langue, semble lécher une forme phallique évoquant l'éclair qui foudroie Justine à la fin du roman. L'analogie « sexe-œil » issue de *L'Histoire de l'œil* de Georges Bataille, d'ailleurs préfacier de cette édition de *Justine*, est ici remobilisée par Bellmer, en un geste laudatif. Entre l'agonie et l'extase, il semble difficile de trancher tant la créature semble se tordre et hurler dans le silence de la page rose.

⁶ Destinées pour *L'Anatomie de l'image*, ces esquisses furent reprises pour le frontispice du Soleil Noir, telle *L'Enculée* (juin 1946). Voir les reproductions dans l'ouvrage de la Beaumelle (2006).

La publication valut acte de rébellion. Elle célébra la naissance en 1950 de la collection « Le Soleil Noir ». Pour une jeune maison d'édition, la publication d'un texte sulfureux fut un moyen provocant (et certain) de s'établir dans le champ éditorial. Di Dio n'eut pas à rougir de la notoriété du préfacier et de l'artiste, lui offrant une chance de fidéliser des amoureux du livre chevronnés, des surréalistes et d'autres avant-gardes. Après Sade, ce fut au tour du recueil *Derrière son double* de Duprey la même année d'être publié, annonçant cet intérêt pour cette nouvelle génération de surréalistes. L'occultisme caractérisa la maison d'édition qui souhaitait, à son tour, parcourir les terres inexplorées du « continent noir ». En guise de talisman, chaque ouvrage de cette collection revêtait en quatrième de couverture ce propos d'Éliphas Lévi, tiré de *La Clef des grands mystères*, découvert par Di Dio grâce à Arcane 17 (Breton 2014, 97) : « Le téméraire qui ose regarder le soleil sans ombre devient aveugle et alors pour lui le soleil est noir⁷ ! » (Lévi 2016, 245). Le Soleil Noir alla plus loin dans l'hommage rendu au Surréalisme. Il alimenta un débat entre Camus et Breton, et dénonça la peine de mort.

3. Le *Soleil – Noir Positions* : la révolte et la torture en perspective

La publication en février 1952 du premier cahier trimestriel, *Le Soleil – Noir Positions*, sous-titré *La Révolte en question*⁸, signala cette volonté de « questionner ». En effet, si Paulhan et Magritte, sollicités pour répondre à l'enquête, y virent un coup de publicité, Di Dio et Autrand, directeurs de ce cahier, considérèrent que cette opposition entre Camus et Breton avait le mérite de réinterroger socialement, esthétiquement et littérairement la notion de révolte.

« L'Affaire Camus » opposa deux lectures de Sade, de Rimbaud et de Lautréamont. La polémique débuta avec un texte de Camus, intitulé « Lautréamont et la banalité » paru dans *Les Cahiers du Sud*, puis avec l'ouvrage *L'Homme Révolté* en 1951. Camus soutenait que la révolte conduisait à la servitude et risquait de conduire paradoxalement le sujet à une impuissance pleinement assumée. Outré par cette lecture qu'il considéra ponctuée d'inexactitudes, de partis pris et de contresens, Breton rétorqua vivement avec le tract « Sucre jaune » le 12 octobre 1951.

Il existe un décalage temporel entre la brouille et la publication du premier numéro du *Soleil Noir – Positions*. Dans les faits, il semble que la brouille n'ait été, en réalité, qu'un prétexte. Ce cahier remotive le modèle de l'enquête utilisée par les revues d'avant-garde

⁷ Plusieurs variantes de l'expression « le soleil est noir » existent. La maison d'édition recopie la citation avec des capitales intensifiant son opacification.

⁸ La revue connut aussi un tirage de luxe : 50 exemplaires sur papier Alfa numérotés de 1 à 50 avec un « microbe en couleur » de Max Ernst. Pour le second numéro, les 50 exemplaires luxueux sont accompagnés d'un pochoir de Hérold, signé et sous étui.

et surréalistes : outil heuristique, elle se fait sismographe des mentalités. Elle se change tout autant en espace d'expérimentations textuelles et graphiques. Formellement, en revanche, le potentiel transgressif et graphique de la revue reste relativement balbutiant, préférant une esthétique d'une extrême sobriété. Cependant, les questions soulevées par les deux premiers numéros du *Soleil – Noir Positions* attestent d'une prise de risque. Le premier cahier expose les interrogations suivantes : « 1- La condition d'homme révolté se justifie-t-elle ? 2 - Quelle serait, d'après vous, la signification de la révolte face au monde d'aujourd'hui ? » (Di Dio, Autrand 1952a, 7) Sous-titré *Le Temps des assassins* en l'honneur d'Arthur Rimbaud, le second numéro s'enhardit à « soumettre à la question » la peine de mort dans un contexte où elle demeurerait effective, et ce jusqu'à son abolition en 1981 : « 1- Si une exécution au mépris des lois s'appelle un "assassinat", quel nom peut-on donner à une exécution conforme aux lois ? 2- Plus généralement, peut-on légitimer le pouvoir de coercition qu'exerce l'homme sur l'homme ? » (Di Dio, Autrand 1952b, 122) Dans un entretien avec Jérôme Duwa, Jean-Michel Goutier rappelait l'enjeu de cette revue :

Au sommaire du numéro 2 des *Cahiers du Soleil Noir – Positions, Le Temps des assassins*, de juin 1952, figure Benjamin Péret qui, à lui seul, donne, en quelque sorte, un soutien implicite du mouvement surréaliste à cette entreprise avec sa rigoureuse condamnation de la société capitaliste. Sont présents, également, à titre personnel Michel Carrouges, Gaston Criel, Pierre Demarne, Julien Gracq, Maurice Henry, Jacques Hérold, Marcel Jean, Nora Mitrani, Henri Pastoureau, Stanislas Rodanski qui, à un moment ou à un autre, se situèrent dans la constellation surréaliste. Prendre position contre la peine de mort a toujours été une noble cause et l'abolir en France, en 1981, n'a pas été une mince affaire alors que la majorité de nos concitoyens y était favorable (Duwa, Goutier 2014, 18).

Dans ce même numéro, Benjamin Péret avait justifié l'exécution lors d'une révolution, rejoignant par sa réponse le Surréalisme dont il s'était éclipsé. Il soutenait que les plus privilégiés n'avaient guère besoin de contrat social, contrairement aux plus défavorisés, pour garantir un minimum d'équité et conserver leur droit. Leur position assurée dans la société leur offrait un lieu favorable à l'exercice de leur pouvoir. En effet, selon l'auteur, le droit reposerait explicitement sur des relations hiérarchiques, ponctuées d'une violence symbolique, distinguant les dominants des dominés. Le contrat social ne serait qu'« imposé par le plus fort au moyen d'une coercition économique initiale qui pèse sur l'immense majorité des hommes [...] » (Di Dio, Autrand, n°2 1952, 70) L'exécution serait ainsi un assassinat qu'elle soit légale ou illégale. Benjamin Péret plaçait sur le même plan cette oppression des dominés par la société et la torture exercée par les forces de l'ordre. Légitime dans le cadre d'une révolution, l'exécution serait une réponse naturelle à la violence d'un État régi par les puissants. Elle s'apparenterait, selon lui, à un moyen d'octroyer une dignité aux plus démunis et, par le renversement d'un régime autoritaire, d'instaurer une société désirée comme égalitaire :

L'exécution capitale, au nom de la révolution sociale, est donc entièrement justifiée puisqu'elle est conforme non à un droit, mais à l'intérêt essentiel de l'humanité entière qui, pour jouir pleinement de sa qualité humaine, exige la disparition d'un état de choses que ce droit tente de justifier. (*Id.*, 71)

Les détenteurs d'un pouvoir, comme les plus démunis, seraient touchés de plein fouet par l'outrage de la coercition. Dans les deux cas, la dignité serait atteinte par ces méfaits. Hardi, le propos de Benjamin Péret s'achevait sur la condamnation absolue de la société capitaliste dans un éloge feutré d'une révolution souhaitée. En pleine guerre d'Algérie, la dénonciation de la peine de mort fut un pari risqué pour l'éditeur François Di Dio et son associé, Charles Autrand. Anciens résistants, leur proximité avec l'association Travail et Culture (TEC), fondée entre autres par Louis Pauwels, leur offrit un espace pour ces voix survivantes. Ce second numéro rendit hommage à Pauwels et Garrigue qui publièrent en 1946 un pamphlet antimilitariste, *Franchise*. Une lettre amicale et désabusée du premier constitue la postface du numéro, revenant sur l'histoire de *Franchise*. Cette conception de la dénonciation, de l'action sociale et l'usage de l'enquête ne furent pas étrangers aux revues surréalistes des années 1920 et 1930. Le *Soleil Noir – Positions* exposa ainsi les tentatives de l'éditeur de fédérer, le temps d'une enquête, plusieurs personnalités proches ou éloignées du Surréalisme. Ce furent les livres-objets qui exaucèrent le vœu de l'éditeur : celui d'associer créateurs, écrivains et artistes, réunis pour réaliser une œuvre d'art à la frontière de l'intime et de l'objectif.

II. Spatialiser le désir : les livres-objets

1. Façonnés dans l'étoffe du rêve et du désir

Inspiré par le Livre mallarméen en feuillets, Georges Hugnet et ses reliures-objets en 1936, ainsi que par les poèmes-objets surréalistes, Di Dio eut l'idée de réaliser des livres-objets multiples. Oniriques par essence, ils naquirent pour la première fois de l'un des rêves d'André Breton, relaté dans son *Introduction au discours sur le peu de réalité* en 1924 :

C'est pour répondre à ce désir de vérification perpétuelle que je proposais récemment de fabriquer, dans la mesure du possible, certains de ces objets qu'on approche qu'en rêve et qui paraissent aussi peu défendables sous le rapport de l'utilité que sous celui de l'agrément. C'est ainsi qu'une de ces dernières nuits, dans le sommeil, à un marché en plein air qui se tenait du côté de Saint-Malo, j'avais mis la main sur un livre assez curieux. Le dos de ce livre était constitué par un gnome de bois dont la barbe blanche, taillée à l'assyrienne, descendait jusqu'aux pieds. L'épaisseur de la statuette était normale et n'empêchait en rien, cependant, de tourner les pages du livre, qui étaient de grosse laine noire. Je m'étais empressé de l'acquiescer et, en m'éveillant, j'ai regretté de ne pas le trouver près de moi (Breton 1992, 277).

Cet objet hypnagogique court-circuite les valeurs spéculatives et les critères du beau, prêtés initialement à toute œuvre d'art intégrée au marché bibliophilique. Les livres-objets du Soleil Noir assument leur appartenance à ce milieu éditorial, mais ils mènent intrinsèquement une opération de dynamitage salutaire par leur pouvoir de subversion, l'emploi de matériaux incongrus (liège, polystyrène, aluminium fondu) et les formes qu'ils prennent (tour de cubes, puzzles, attaché-case, paravent...). Œuvres à plusieurs mains, c'est un don que l'on fait au lecteur – et un don de soi, puisque chaque créateur engagé dans ce processus accepte de céder une part de sa perception singulière. Ils mêlent ainsi la « *libido sciendi* » et la « *libido sentiendi* » (Carlat 2002, 18) : en somme, ils déploient les désirs conscients et inconscients de chaque participant.

L'objectivation du désir, du rêve et du hasard objectif occupèrent une place prépondérante dans la conception et la réalisation du livre-objet. Contrairement aux livres-objets, les poèmes-objets surréalistes s'affranchirent de la bibliophilie et du marché de l'art pour mieux le bousculer. Initialement, le livre-objet vint corriger une lacune dans l'heuristique surréaliste⁹. Remarquant l'absence du livre-objet aux côtés des objets à fonctionnement symbolique et des poèmes-objets, Di Dio façonna des créations collaboratives qui associèrent un écrivain à un artiste. La perspective adoptée peut être qualifiée rétrospectivement d'intermédiaire même si l'éditeur, contemporain de Dick Higgins¹⁰, ne désigna jamais les livres-objets en ces termes.

Contrairement à l'unicité du poème-objet, l'éditeur choisit de multiplier les exemplaires de tête de série A et B « Club ». L'idéal démocratique du beau livre se retrouva ainsi dans les tirages importants des livres-objets. En revanche, il ne vint jamais entacher leur préciosité et leur statut d'objet de collection. Décrite dans *L'Amour fou* avec l'exemple du soulier-cendrier Cendrillon qui occupa Breton et Giacometti (Breton 2014, 46), la rencontre fut associée étroitement au hasard objectif hégélien. Comme cet objet érotique qui fédéra l'écrivain et le sculpteur, le livre-objet matérialisa cette rencontre co-créative – à plusieurs mains – assumant sa part d'aléatoire, ainsi que la nécessité d'une telle alliance entre plusieurs subjectivités.

⁹ Le livre-objet peut être intégré à la classification proposée par Salvador Dalí dans le troisième numéro du *Surréalisme au service de la révolution* : les objets à fonctionnement symbolique, transsubstantiés, à projeter, enveloppés, les objets machines et les objets moulages. Sa proximité avec cette première catégorie est indubitable. Par « heuristique », s'entend la démarche des surréalistes – qu'elle soit associée à l'écriture ou aux arts – à agir sur le réel par l'expérimentation et à produire ainsi un ensemble de savoirs et de techniques. Au service de cette liberté absolue, au cœur des revendications des membres surréalistes, ces recherches sont investies de leurs valeurs (l'amour, la beauté ou encore la révolte). Le livre-objet contribue, à sa manière, à ce déploiement scientifique. Sur l'heuristique surréaliste, voir Jacqueline Chénieux-Gendron et Marie-Claire Dumas (1993).

¹⁰ Pionnier de cette notion, Dick Higgins l'employa dans le premier numéro de *The Something Else Press Newsletter* (1966). L'intermédiarité se fonde sur le dialogue entre plusieurs médiums et pratiques artistiques.

Mi-livre, mi-œuvre d'art, le livre-objet se révèle merveilleux en ce qu'il est *convulsif* : il lance les dés du hasard, oscille, pose les conditions de la dramatisation de la lecture, convoque la surprise et l'ambiguïté de ces mises en situation. Ce plaisir éprouvé est de nature esthétique et esthésique ; l'envie de toucher et de comprendre cet objet inhabituel anime celui ou celle qui consent à jouer son jeu. Le livre-objet se métamorphose alors en lieu *de* désir et lieu *du* désir délivré.

2. Du goût de l'effeuillage : *Qu'est-ce que Thérèse ? C'est les marronniers en fleurs* de José Pierre, Iván Tovar et Konrad Klapheck (1974)

Plongé dans une mise en scène montée de toutes pièces par chaque livre-objet, le lecteur participe de son effeuillage. L'un des exemples les plus représentatifs de cette sensualité n'est autre que *Qu'est-ce que Thérèse ? C'est les marronniers en fleurs* de José Pierre. Son contenu charrie la métaphore végétale du sexe féminin et déteint, immédiatement, sur les deux livres-objets de la série A et série B¹¹. Le tirage est justifié comme suit : 99 exemplaires sur Lana royal pur fil avec le livre-objet et des eaux-fortes pour la série A sur 30 x 40 x 6 cm ; 300 exemplaires pour la série B « Club », cette fois-ci dans un emboîtement en carton, plombé, comprenant une eau-forte de Klapheck et 300 exemplaires pour la série C. Ces derniers filent la métaphore, lient et délient l'analogie jusqu'à son point de non-retour : extatique.

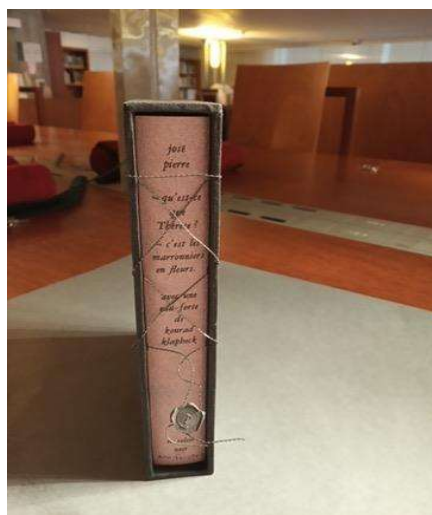


Figure 2. "*Qu'est-ce que Thérèse ? C'est les marronniers en fleurs*", Konrad Klapheck,
© Adagp, Paris, 2025. © Photographie personnelle, Paris, BnF, RES P-Y2-2774

¹¹ Nous tenons à remercier vivement, pour l'utilisation des illustrations de Tovar et Giovanna, leurs ayants droit.

Le livre-objet de série B se présente comme un emboîtement noir, renfermant le recueil accompagné d'une eau-forte de Klapheck. Toutefois, le lecteur-manipulateur est confronté à un dilemme cornélien : pour accéder au livre-objet, il faut l'endommager. Car, quiconque voudra s'appropriier le livre-objet devra le déflorer ; briser le sceau orné de l'initiale de Thérèse au bout d'une chaînette cloutée. Dans cette perspective, l'œuvre n'est alors que le prolongement du corps de la sulfureuse Thérèse. Quant au livre-objet de série A, le « tableau-multiple » de Tovar fait figurer des formes géométriques bicolores, qui ne sont pas sans rappeler, schématiquement, des seins pointés ou des pénis en érection. Comme le texte, le livre-objet reprend ce principe de réversibilité des corps, des genres et des sexes. Il s'affirme comme architecture du désir et lieu de fantasmes débridés. Ouvrir le coffret s'apparente à faire effraction dans l'intimité de l'artiste et de



Figure 3. "Qu'est-ce que Thérèse ? C'est les marronniers en fleurs",
Iván Tovar, © Fundación Iván Tovar, 1974.

l'écrivain. Au regard de l'objet-livre, la jaquette rose poudré et les eaux-fortes de l'artiste exhibent des nus féminins, des mamelons, des clitoris, des ventres, des dédales, des châteaux, des marches, des rampes, des sinuosités torturées. La ville laisse-t-elle une empreinte sur les corps ou seraient-ce les corps qui s'en emparent et la façonnent à l'envi ?

Ces villes construites par Tovar déroutent le spectateur, le laissent se perdre dans ses méandres qui, à bien des égards, semblent débitrices des villes métaphysiques de Chirico, excepté, sans doute, que les sculptures de Tovar s'imprègnent d'un bestiaire et d'une flore sadique : pointes, écailles, dards, épines suscitent un danger irrémédiable et permanent. Tout droit sortis des rêves du sculpteur, telle une étoffe, les matériaux déployés semblent doués d'une vie propre. Torsions, pliures et ponts paraissent figés dans d'interminables imbrications. Les édifices s'embrassent, s'enlacent, font l'amour, quoiqu'en silence, immobiles, pris sur le fait par le spectateur confondu en voyeur. Tel un théâtre miniature,

le livre-objet de Tovar est le prolongement matériel, quasi organique, du livre de José Pierre. Seul ouvrage appartenant à la collection « L'Héroïsme érotique » du Soleil Noir,



Figure 4. "Qu'est-ce que Thérèse ? C'est les marronniers en fleurs",
Iván Tovar, © Fundación Iván Tovar, 1974.

Qu'est-ce que Thérèse ? se présente, sans jaquette, dénué de titre et de quatrième de couverture, entièrement noir. Ce choix chromatique indique la teneur érotique du livre et brandit dans le même temps sa confidentialité et sa charge transgressive.

Roman d'apprentissage inspiré des récits sadiens et de ceux de Pauline Réage, *Qu'est-ce que Thérèse ?* est une référence à *L'Amour fou*. Dans l'œuvre de Breton, le narrateur rencontre, par un pur hasard, une femme à Montmartre qui éveille chez lui le désir. L'impression éprouvée est décrite comme « le souvenir d'un écureuil tenant une noisette verte » et ses cheveux « de pluie claire sur des marronniers en fleurs ... » (Breton 2014, 66) En exergue de *Qu'est-ce que Thérèse ?*, sont exhibées deux poèmes de Péret et de Breton arborant ce même motif. Prenant la forme d'une question et d'une réponse, tel un dialogue¹², le titre du roman de José Pierre essentialise l'héroïne homonyme, Thérèse, double consentant de la Thérèse¹³ de Sade. La liberté de cette dernière dicte ses faits et gestes, contribuant à la définir strictement par le prisme du désir et du plaisir qu'elle éprouve et apporte à ses partenaires sexuels. Associer métaphoriquement Thérèse aux fleurs de marronniers, c'est faire un sort à l'indiscipline naturelle de la protagoniste. Entre

¹² Le titre est accompagné de vagues graphiques en guise de demi-cadrats. Il peut s'agir d'un dialogue au sein de la fiction étendu grâce au livre-objet, à l'artiste, à l'écrivain, ainsi qu'au lecteur.

¹³ Dans *Justine ou les Malheurs de la Vertu*, Justine est appelée Thérèse et se voit maltraitée tout au long du roman *a contrario* de la Thérèse de José Pierre, à l'écoute de son désir.

sujet et objet de désir, Thérèse joue le rôle d'initiatrice auprès des deux frères, Francis et Philippe, et, par ricochet, hors de la fiction, auprès du lecteur.

La collection « L'Héroïsme érotique » est conçue par l'éditeur comme un terrain propice à l'exploration artistique et libidinale : de la création et de son envers, la destruction. L'écrivain et l'artiste assument leurs choix, quitte à frôler, comme Thérèse, l'*hybris*. Ce plaisir du risque est décrit en ces termes sur la jaquette de l'ouvrage : « chaque nouvelle victoire, dirait-on, la rend plus consciente des limites de sa liberté et la pousse à de nouveaux excès, où elle risque tout ce qu'elle aime. » (Pierre 1974). Ici, le livre-objet donne au spectateur l'illusion de se rêver démiurge et de s'arroger le droit de bâtir, dans la limite du cadre imposé, un espace qu'il personnalise et sur lequel il projette ses propres désirs.

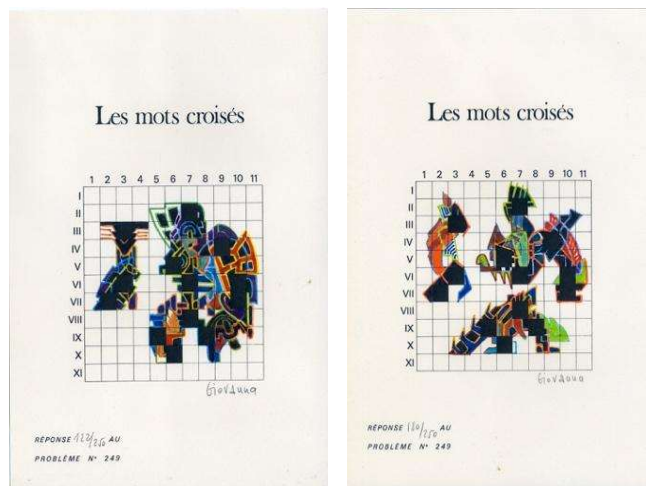
3. Des « émaux¹⁴ » et des mots croisés, *L'Herbe du diable et la petite fumée* de Carlos Castaneda et Giovanna (1972)

Ludique, désirable, gratuit : le livre-objet s'apparente à une trouvaille. Pour Giovanna, cela consiste à choisir au hasard une grille de mots-croisés, tirée du numéro 149 du *Nouvel Observateur* daté de 1967, afin de répondre au problème n°249. L'artiste décida de montrer qu'il n'existait aucun problème, uniquement des solutions. En verbicruciste, elle réalisa 250 solutions chromatiques en usant de l'automatisme et du détournement qui caractérise, en grande partie, son œuvre. Ces 250 solutions visent, selon elle, à représenter 250 visions hallucinogènes engendrées par la consommation de *peyolt*, expériences possiblement vécues par l'ethnologue Carlos Castaneda et le collectionneur, dans la même foulée. Les carrés noirs remplacent la lettre attendue par le cruciverbiste de la même manière que les couleurs se substituent aux mots dans le carré blanc. Giovanna s'inspire de Malevitch, de Mondrian et du yin et yang, des motifs qui hantent l'inconscient collectif.

Enthousiasmé par son ingéniosité, Di Dio organisa une projection : les grilles de mots croisés furent ainsi exposées à la galerie Delpire le 28 février 1974, à 21h15. Tout ami du Soleil Noir pouvait alors les contempler – non les lire – sur fond de Stockhausen (le musicien s'amusait également de la liberté offerte par l'aléa). Selon le témoignage de Giovanna, ce fut, entre autres, son amie, la plasticienne Claudie Marx, qui se chargea de

¹⁴ Expression employée par Giovanna lors de nos échanges par mail (2022-2024). Elle est tirée de la préface de José-Pierre pour son exposition personnelle à la galerie Singulier-Pluriel à Bruxelles, en 1976.

trouver un atelier en mesure d'agrandir les grilles de mots croisés afin d'intensifier les solutions dépeintes.



Figures 5 et 6. "*L'Herbe du diable et la petite fumée*", Giovanna, © Giovanna, 1972.

Ces dessins automatiques bousculent les règles du jeu du mot croisé, et le changent en bijou. Ce sont des émaux qui signalent ce rapport précieux et ténu unissant les mots aux formes, nos habitudes estompant le plaisir d'agir. L'agrandissement des grilles et leur détournement soulignent un double aspect : d'une part, allier la mécanisation à la reproduction du motif par la main de Giovanna, l'artisanat se mêlant harmonieusement à la machine ; d'autre part, plonger le spectateur, désormais déboussolé, au cœur d'une série de grilles de mots croisés – géantes dans le cadre de l'exposition. Giovanna délaissa le crayon, s'empara de ses feutres pour surprendre le spectateur par ses constructions oniriques. Elle redonna des couleurs à ces grilles devenues austères, évoquant malicieusement un tarot revisité, comme celui du *Jeu de Marseille* surréaliste : un jeu de cartes et de cases. Quant au livre-objet¹⁵ confectionné par l'atelier Bernard Duval, il n'existe pas de tirage luxueux de série A. Seule la série B « Club » adressée aux souscripteurs et aux collectionneurs fait figurer dans un emboîtement noir les illustrations de Giovanna aux côtés de l'ouvrage sur vélin Édita.

Du côté de la réception, l'ouvrage de Castaneda rencontra un franc succès à sa parution en 1968 aussi bien dans son pays d'origine, les États-Unis, qu'en France. Le Soleil Noir fut la première maison d'édition à proposer une traduction en 1972, réalisée conjointement par Marcel Kahn et remaniée, par moment, par Henri Sylvestre. Réticent à publier ce livre, Di Dio fut pourtant encouragé par Jean-Michel Goutier et le traducteur Marcel Kahn. Selon les témoignages de Giovanna, *L'Herbe du diable et la petite fumée* séduisit le lectorat. En revanche, malgré un bon chiffre de vente, Di Dio refusa de publier

¹⁵ Ses dimensions sont de 20,5 x 14,8 x 3,6 centimètres.

les autres ouvrages de Castaneda et s'empessa de revendre ses droits à Gallimard. Si cette décision semble incongrue d'un point de vue économique, elle démontre le refus de Di Dio de créer un modèle éditorial fondé sur la spéculation, qui sacrifierait la qualité décrétée d'un ouvrage, ainsi que la liberté de soutenir des textes peu conventionnels, non reconnus à l'unanimité.

III. Conclusion : historiographie croisée et ombres portées

Jean-Michel et Giovanna Goutier furent des personnalités importantes dans la vie du Soleil Noir. Le hasard voulut que le couple emménageât sur le même palier que la boîte aux lettres de la maison d'édition. En revanche, tous deux rencontrèrent l'éditeur dans son appartement situé rue Notre-Dame-de-Lorette, siège artistique du Soleil Noir. Écrivains et artistes s'y réunissaient avec l'éditeur pour des séances de travail collectif. Rue Fléchier, Jean-Michel et Giovanna Goutier¹⁶ exposèrent une vitrine ornée de livres-objets du Soleil Noir pour le plus grand plaisir des bibliophiles.

Cependant, l'originalité du Soleil Noir n'épargna pas la maison d'édition de la faillite. Ce ne fut pas, toutefois, un frein pour l'éditeur qui poursuivit l'aventure du Soleil Noir en créant une association nommée le Criapl'e¹⁷ (1983-1985). Sous son égide, il réalisa deux livres-objets : *Théâtre de bouche* de Ghérasim Luca illustré par une gravure de Micheline Catty en 1984 et *Le Terrier* de Kafka, accompagné de pointes sèches de Dado (1985). Dans les années 1990, aux côtés de Jean-Michel Goutier, principal historien du Soleil Noir, Di Dio réédita les œuvres complètes de Rodanski et celles de Duprey aux éditions Christian Bourgois. Telle une œuvre testamentaire, un dernier livre-objet fut créé à cette occasion : une boîte en plexiglas hérissée de clous, ornée d'un immense *h* en hommage à Monsieur H, personnage de *Derrière son double*, renfermant une photographie du poète prise par Élisabeth Breton.

Jean-Michel Goutier joua un rôle crucial au sein de la maison d'édition. Il endossa le rôle de directeur de la collection « Le Récipiendaire » (1976-1979) et se chargea de la publication des *Cahiers noirs du Soleil* (1967-1970). Avant d'être conseiller éditorial, il soutint Di Dio et organisa à ses côtés la manifestation « Liberté de parole » au théâtre du Vieux-Colombier les 6 et 7 mai 1969 qui, durant trente-six heures ininterrompues, offrit une scène aux avant-gardes, y compris aux surréalistes. Ce bras droit constitua une historiographie du Soleil Noir entrelacée au Surréalisme comme l'atteste la rédaction des notices parues dans le catalogue de l'exposition de Carré d'Art (1993) et dans le

¹⁶ Nous privilégions ici le nom d'artiste (Giovanna) à Anna Voggi dans la mesure où, dans nos échanges, l'artiste a toujours signé de son prénom et de son nom. Le nom d'artiste a ainsi subsumé le nom de naissance assigné.

¹⁷ Centre International des Arts Plastiques et de L'Écrit.

Dictionnaire de l'objet surréaliste (Ottinger 2013). Poète et éditeur, Jean-Michel Goutier publia *Chanson de geste* au « Récipiendaire » (1976), *William Blake. « Innocence et expérience »* d'Anna Voggi, anagramme de Giovanna¹⁸, qui s'auto-illustra (1976), ainsi que le recueil de Jean-Michel Le Gallo et Jean Bazin, *Les Tours d'éther* illustré par Tovar (1976).

Se tenir dans l'ombre du Surréalisme comme le fit la maison d'édition n'obscurcit en rien son cheminement. Contrairement au proverbe, Le Soleil Noir jeta son dévolu sur son ombre pour ses contours merveilleux, ses promesses et pour n'« ouvrir la bouche que pour dire “Il y aura une fois...¹⁹” » (Breton 2002, 4).

¹⁸ Dans l'un de nos entretiens avec l'artiste, adepte des jeux de mots, Giovanna précise qu'Anna Voggi est une anagramme fondée sur son nom d'artiste, Giovanna, et, inversement, sur son nom de naissance.

¹⁹ « Si, l'esprit désemparé de ces contes qui, enfants, faisaient nos délices tout en commençant dans nos cœurs à creuser la déception, cet homme se risquait à arracher sa propre de mystère au passé ? Si ce poète voulait pénétrer lui-même dans l'Antre ? S'il était, lui, vraiment résolu à n'ouvrir la bouche que pour dire “Il y aura une fois...” ? » (Breton 2002, 4).

BIBLIOGRAPHIE

- BOUDON, R., BOURRICAUD, F. 2011 [1982]. *Dictionnaire critique de la sociologie*. Paris : PUF.
- BRETON, A. 1991 [1935]. *Position politique du surréalisme*. Paris : Le Livre de Poche, « Biblio essais ».
- BRETON, A. 1992 [1924]. *Introduction au discours sur le peu de réalité*. In *Œuvres complètes*, vol. II. Éd. de M. Bonnet, É.-A. Hubert, P. Bernier et J. Pierre. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- BRETON, A. 2014 [1937]. *L'Amour fou*. Paris : Folio.
- ., 2002 [1930-1933]. *Le Surréalisme au service de la révolution*. 1. Juillet 1930. Éd. de J. Leiner. Paris : Jean-Michel Place.
- CARLAT, D. 2002. « Le livre-objet, archipel du désir – autour de Ghérasim Luca ». *Équinoxe. Revue internationale d'études française* 20 : 13-23.
- CARRÉ D'ART. 1993. *Le Soleil Noir. Recherches, découvertes, trajectoire*. Nîmes : Carré d'Art.
- CASTANEDA, C. 1972 [1968]. *L'Herbe du diable et la petite fumée* [The Teachings Of Don Juan. A Yaqui Way Of Knowledge]. Ill. de Giovanna. Trad. de M. Kahn et H. Sylvestre. Paris : Le Soleil Noir.
- CHÉNIEUX, G., DUMAS, M.-C. 1993. *Jeu surréaliste et humour noir*. Paris : Lachenal et Ritter, « Pleine marge ».
- DI DIO, F., AUTRAND, C. (dir.). 1952a. *Le Soleil Noir – Positions. La Révolte en question*. Février, n°1. Paris : Presses du Livre Français, « Le Soleil Noir ».
- . 1952b, *Le Temps des assassins*. Juin, n°2. Paris : Presses du Livre Français, « Le Soleil Noir ».
- DUWA, J., GOUTIER, J.-M. 2014. « Des Cahiers à l'enseigne du Soleil Noir ». *Ent'revues* 51 : 14-25.
- GIOVANNA. 2017. *Poèmes et aphorismes (1989-2015)*. Oxford : Peter Lang.
- GLINOER, A., LAISNEY, V. 2013. *L'Âge des cénacles. Confraternités littéraires et artistiques au XIX^e siècle*. [Paris] : Fayard.
- KAENEL, P., VÉDRINE, H. (dir.). 2024. *Dictionnaire encyclopédique du livre illustré (France, XIX^e-XXI^e siècle)*. Paris : Classiques Garnier.
- LA BEAUMELLE (de), A. (dir.). 2006. *Hans Bellmer. Anatomie du désir*. Paris : Gallimard/Centre Pompidou.
- MEI, N., GATARD, J. 2012. « François Di Dio. Éditions du Soleil noir ». *Fusées* 22 : 100-108.
- MERCKLÉ, P. 2016 [2004]. *La Sociologie des réseaux*. Paris : La Découverte.
- LÉVI, E. 2021 [1861]. *La Clef des Grands Mystères*. Paris : Éditions Bussière.
- OTTINGER, D. (dir.). 2013. *Dictionnaire de l'objet surréaliste*. Paris : Centre Georges Pompidou.
- PEYRÉ, Y. 2001. *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre (1874-2000)*. Paris : Gallimard.
- PIERRE, J. 1974. *Qu'est-ce que Thérèse ? C'est les marronniers en fleurs*. Ill. d'I. Tovar et C. Klapheck. Paris : Le Soleil Noir.
- RACINE, N., TREBITSCH, N. (dir.). 1992. *Sociabilités intellectuelles. Lieux, milieux, réseaux. Cahiers de l'Institut d'Histoire du Temps Présent* 20.
- SADE, D.A.F (de). 1950 [1791]. *Justine ou Les Malheurs de la vertu*. Préface de G. Bataille. Ill. de H. Bellmer. Paris : Presses du Livre Français, « Le Soleil Noir ».
- SANTONE, L. 2018. *Écouter, écrire, signifier. Sur l'art verbal de la créatrice surréaliste Giovanna*. Rome : Editoriale Artemide.
- SOLEIL NOIR (Le). 1964. *Bulletin d'information*, n°1. Paris : Le Soleil Noir.

IULIAN TOMA

MICHEL FOUCAULT, « DITS ET ECRITS » SUR LE SURREALISME

Abstract: Through a transversal reading of Michel Foucault's corpus, this article investigates the marginal, yet meaningful role played by Surrealism in his reflections on modern writing practices. By contextualizing and comparing the various remarks made by the philosopher over several decades, it brings to light an ambivalent dialogue with André Breton and the movement he led.

Keywords: Michel Foucault, Surrealism, Experience, Literature, Language.

[J]e pense à tous ceux qui ont invoqué à l'horizon de leur langage
l'incendie prometteur de la folie, comme les surréalistes [...].

Michel Foucault, « La littérature et la folie » (Fruchaud,
Lorenzini, Revel 2019, 116)

Les écrits de Michel Foucault, ceux du début des années 1960 particulièrement, de même que certains de ses entretiens et quelques-unes de ses conférences témoignent d'un intérêt porté à la littérature, aux œuvres de la modernité essentiellement, auquel nombre d'études et d'entreprises éditoriales ont été consacrées. Des contributions à des volumes collectifs et articles comme ceux de Philippe Sabot (2003), Fabienne Brugère (2003), Frédéric Gros (2004), Roberto Nigro (2004), Judith Revel (2004), Nathalie Piégay-Gros (2004), Daniel Liotta (2010), Pierre Macherey (2011), Arianna Sforzini (2014), Laurent Jenny (2016), Simon During (2018), Javier de la Higuera Espín (2020), Philippe Jousset (2022) ou Azucena G. Blanco (2023), des essais comme ceux de Simon During (1992), Roberto Machado (1999) ou Jean-François Favreau (2012), des ouvrages collectifs comme *Michel Foucault y la literatura : teoría, vida, política* (2023) et d'éditions accompagnées d'études introductives comme *Michel Foucault. La grande étrangère* (2013) et *Michel Foucault. Folie, langage, littérature* (2019) ont amplement cerné la réflexion du philosophe sur la création littéraire.

Cet ensemble considérable de travaux portant sur les commentaires de Foucault sur la littérature, non exhaustif, explore un corpus où les noms de Sade, Hölderlin, Nerval, Brisset, Artaud, Roussel, Bataille, Klossowski, Blanchot occupent une place privilégiée. Ce corpus s'étend, chronologiquement, de 1954 à 1984 ; de l'ample « Introduction » à l'essai *Le Rêve et l'existence* de Ludwig Binswanger parsemée de références à Shakespeare,

Novalis, René Char à l'entretien sur Roussel intitulé « Archéologie d'une passion ». Ces deux extrémités sont significatives aussi d'un autre point de vue : elles évoquent, incidemment certes, le mouvement surréaliste, très peu présent en général dans les propos de Foucault sur la littérature, et presque toujours de manière accessoire. On dénombre à dire vrai moins de dix textes, discours et dialogues du philosophe où il en est question. Pourtant, on aurait tort de penser que sa lecture du surréalisme manque du développement nécessaire pour mériter de figurer sur la carte de la réception du mouvement. Les distinctions et les associations qu'il opère, souvent provocatrices ou inattendues, parfois ambiguës, confèrent à ses analyses une densité qui nécessite, pour être mieux saisies, une mise en perspective rigoureuse. Pour ce faire, il s'impose de préciser dès l'abord que le regard porté par Foucault sur le surréalisme a déjà été exploré par Georges Sebbag qui lui a consacré un des quatorze chapitres de son essai *Foucault Deleuze. Nouvelles impressions du surréalisme* (2015). Le parcours chronologique effectué par Sebbag rappelle quelques-unes des étapes de la lecture foucauldienne du surréalisme, mais s'avère tributaire de l'intention discutable de son auteur de faire du surréalisme rien de moins qu'une des sources de la pensée de Foucault. Dans son compte rendu de l'essai de Sebbag, Émilie Frémond (2015) doute à juste titre que le but de « montrer comment Foucault, par l'hommage qu'il rend au surréalisme, [...] marche [...] sur les traces du surréalisme » soit atteint. Que Foucault cite dans la première préface de son *Histoire de la folie* Bonnefoy et Char, qualifiés par Sebbag d'« ardents surréalistes » (Sebbag 2015, 209), cela ne saurait suffire pour placer son travail dans cette descendance. Si certains rapprochements opérés par Sebbag peuvent paraître forcés et que les développements sur Bataille et Blanchot occupent une place démesurée dans l'économie du chapitre, son mérite d'avoir circonscrit, ne serait-ce que partiellement, la présence du surréalisme dans l'œuvre de Foucault est incontestable. Mais pour avoir une image aussi complète que possible de cette présence il est nécessaire d'amplifier ce que les apports de Sebbag et de Penot-Lacassagne ont déjà mis en évidence.

L'« infracassable noyau de nuit »

C'est par une formule empruntée à André Breton, « l'infracassable noyau de nuit », que débute, chronologiquement parlant, le dialogue de Foucault avec le surréalisme. Citée en 1954 dans l'« Introduction » à l'essai *Le Rêve et l'existence* de Binswanger et réutilisée ultérieurement par le philosophe¹, mais jamais attribuée explicitement à son

¹ Notamment, en 1960, comme le signale G. Sebbag (2015, 245), dans une lettre envoyée à son ami Rolf Italiaander, en 1966, dans « Un nageur entre deux mots », un entretien accordé à Claude Bonnefoy pour la revue *Arts & loisirs* (le numéro 54 de la revue dirigée par André Parinaud regroupe un ensemble de

auteur, cette formule apparaît chez Breton dans la conclusion de l'« Introduction » qu'il rédige pour l'édition de 1933 des *Contes bizarres* d'Arnim. Le surréaliste y écrit : « De nos jours, le monde sexuel, en dépit des sondages entre tous mémorables que, dans l'époque moderne, y auront opérés Sade et Freud, n'a pas, que je sache, cessé d'opposer à notre volonté de pénétration de l'univers son infracassable noyau de nuit. » (Breton 1992, 359) Et Breton, en 1952, de reprendre sa propre phrase dans le fameux entretien radiophonique avec André Parinaud. C'est probablement cet entretien, vue la proximité temporelle, que Foucault a à l'esprit lorsqu'il rédige son « Introduction ». Mais il faut souligner que tandis que chez Breton le mystère que désigne « l'infracassable noyau de nuit » caractérise strictement le comportement érotique, chez Foucault il est extrapolé et s'applique « au rêve, à la sexualité et à la mort » (Sebbag 2015, 247). À cet enchaînement on devrait ajouter l'imagination, liée à l'onirique « comme à son origine et à sa vérité » (Foucault 1994i, 118), résistant donc, lorsqu'elle s'exerce librement, de même que le rêve qui la nourrit, à la quête rationaliste d'intelligibilité. S'appropriant de manière désinvolte l'expression de Breton, s'interdisant par ailleurs de citer le nom de son auteur, Foucault, alors même qu'il reconnaît la force évocatrice de cette image qui nomme le caractère insondable de certaines de nos *expériences*, semble veiller – quelle autre hypothèse serait plus judicieuse ? – à ce que sa pensée demeure inassimilable à l'héritage surréaliste.

Lire Roussel

Un autre moment constitutif du dialogue de Foucault avec le surréalisme est marqué par la critique qu'il adresse à la lecture proposée par Breton de l'écriture si particulière de Raymond Roussel. Dans « Fronton-virage », un texte rédigé en guise d'introduction à l'essai *Une étude sur Raymond Roussel* (1953) de Jean Ferry, texte paru d'abord, en 1948, dans le numéro 5 de la revue *Les Cahiers de la Pléiade*, Breton, sans prétendre « formuler une hypothèse objectivement recevable » (Breton 1999, 850), avance la thèse, « pour aventureuse qu'elle puisse passer » (*ibid.*, 851), que le secret de l'œuvre de Roussel repose sur le symbolisme alchimique. Dans ce texte où les références à Fulcanelli abondent, Breton se demande s'il n'est pas « tentant d'admettre que Roussel obéit, en qualité d'*adepte*, à un mot d'ordre imprescriptible, ou bien qu'il transpose ce mot d'ordre d'un domaine à un autre comme Rimbaud en avait esquissé le geste dans "Alchimie du verbe" [...] » (*ibid.*). Peu convaincu par la conclusion de Breton – « On voudrait bien : les choses en seraient étrangement simplifiées [...] » (Foucault 1994h, 209), écrit-il avec malice – Foucault propose une lecture bien différente de l'œuvre de Roussel,

textes rendant hommage à Breton), et, en 1963, dans « Préface à la transgression », texte publié dans *Critique* dont le numéro 195-196 accueille des contributions rendant hommage à Bataille.

façonnée par l'avènement de l'écriture fluide et irréductible apportée par le Nouveau roman :

L'énigme de Roussel, c'est que chaque élément de son langage soit pris dans une série non dénombrable de configurations éventuelles. Secret beaucoup plus manifeste, mais beaucoup plus difficile que celui suggéré par Breton : il ne réside pas dans une ruse du sens ou dans le jeu des dévoilements, mais dans [...] la certitude que plusieurs constructions peuvent articuler le même texte, autorisant des systèmes de lecture incompatibles mais tous possibles [...]. (*ibid.*, 211)

« On comprend bien », poursuit-il sa critique, « pourquoi Breton et d'autres après lui ont perçu dans l'œuvre de Roussel comme une obsession du caché, de l'invisible, du reculé. » (Foucault 1963, 155-156) En réalité, cette œuvre ne connaîtrait pas la séparation surface/profondeur ou visible/invisible, son sens, qui ne réverbérerait pas au-delà du langage lui-même, s'avérant incompatible avec une lecture de type décryptage. Elle ne révélerait rien d'autre que les virtualités du langage, l'horizon infini du signe linguistique.

Foucault, qui ne rate pas une occasion pour contraster sa propre lecture de Roussel et celle pratiquée par Breton, distingue ainsi entre deux moments qui structurent la réception des écrits de Roussel. Sur la 4^e de couverture de son *Raymond Roussel*, par exemple, on peut lire :

À la lumière du nouveau roman, l'ombre de Raymond Roussel n'a cessé de grandir. [...] Cet homme absolument secret [...] a couvert d'un langage tendu, mat et inlassablement méticuleux, un espace où notre littérature n'a pas fini de se déployer.
[...] Breton, et d'autres, ont pensé que Roussel était un initié. [...] Mais peut-être le seul métal qu'il forgeait était-il le langage lui-même. (1963)

L'idée que le Nouveau roman a contribué à la redécouverte de Roussel est réitérée un an plus tard dans le contexte de la réédition de son œuvre par Jean-Jacques Pauvert :

Il a fallu les *Biffures* de Leiris, il a fallu Robbe-Grillet et Butor pour que nous devienne perceptible l'insistance de cette voix qui avait paru aux surréalistes déjà si étrange et si proche. Mais elle nous revient, à nous, bien différente de ce qu'elle était pour Breton quand il composait l'*Anthologie de l'humour noir*. (Foucault 1994d, 421)

Enfin, vingt ans après la parution de l'essai de Foucault, la thèse de la double réception de Roussel refait surface dans ses commentaires :

Il [Roussel] n'a trouvé effectivement d'échos que dans deux contextes, celui du surréalisme avec le problème, disons, du langage automatique ; et puis, vers les années cinquante-soixante, à une époque où le problème du rapport entre littérature et structure linguistique n'était pas seulement un problème théorique, mais aussi un horizon littéraire. (Foucault 1994a, 601)

À ce moment-là, une fois de plus, Foucault montre du doigt le surréalisme en arguant qu'il n'a pas su saisir l'enjeu fondamental de l'écriture de Roussel : « Les surréalistes ont vu dans son œuvre une sorte de Douanier Rousseau, une sorte de naïf de la littérature, alors ils s'en amusaient. » (*ibid.*, 605)

Mais la démarcation qu'établit Foucault entre les deux perceptions de l'œuvre de Roussel n'a pas toujours été aussi nette ; « La folie dans l'œuvre de Raymond Roussel », un texte inédit publié dans *Michel Foucault. Folie, langage, littérature* et datant, selon Judith Revel qui en rédige l'introduction, de la seconde moitié des années 1960, suggère une continuité entre les deux contextes ayant contribué à la visibilité de cette œuvre. Se référant à l'idée moderne que « la littérature ne se fait ni avec des idées, ni avec des sentiments, ni avec des impressions, mais avec du langage, et des lois qui sont internes à ce langage », qu'elle est « une certaine manière d'être du langage par rapport à lui-même et aux choses », Foucault rappelle que « tout ceci s'est trouvé, et fut trouvé réellement dans l'œuvre de Roussel par les surréalistes, par Michel Leiris, par Butor et Robbe-Grillet » et que l'auteur des *Impressions d'Afrique* « invente [...] ce qui constitue l'essentiel de la littérature moderne, au point que successivement Breton, Leiris, Robbe-Grillet, Butor, le découvrent comme le “découvreur” de ce qu'ils sont » (Fruchaud, Lorenzini, Revel 2019, 118-119). Certes, Foucault ne manque pas de souligner, là aussi, au sujet de la réception de cette œuvre, que « Breton et les surréalistes l'ont crue ésotérique, et animée d'un sens mystique », mais le ton y semble plus conciliant. Il y a lieu de penser de ce fait que le philosophe a écrit ce texte après la mort de Breton, cette circonstance ayant pu atténuer l'intensité de son propos. Mais quel que soit le motif de cette attitude apparemment moins intransigente vis-à-vis de Breton, n'est-on pas en droit de la considérer plus conforme à ce qui exprime, non pas « Fronton-virage », texte conçu dans un contexte bien particulier, à une époque où le surréalisme tâche de se réinventer en se rapprochant des traditions ésotériques, mais l'*Anthologie de l'humour noir* dont l'auteur met en avant le *procédé* de Roussel, son exploration du versant formel du langage. S'il croit déceler dans sa parole un fonctionnement automatique, il y salue en même temps la présence du « rationnel [qui] limite et tempère constamment l'irrationnel », de « l'homme conscient extrêmement laborieux [...] aux prises avec l'homme inconscient extrêmement impérieux » (Breton 1966, 291). L'image que les surréalistes avaient de Roussel est aussi celle-ci.

Le surréalisme à l'aune de Tel Quel

L'année 1963 n'est pas seulement celle qui voit la parution, au mois de mai, du *Raymond Roussel* de Foucault, mais aussi, trois mois plus tard, celle de sa participation au colloque « Une littérature nouvelle ? » organisé à Cerisy-la-Salle par le groupe Tel Quel. Pour lancer le « Débat sur le roman », qu'il dirige lui-même, il confronte les expériences

littéraires de *Tel Quel* et du surréalisme sous l'angle de leur rapport à certains vécus singuliers et au langage. À partir du constat que les deux mouvements accordent une attention particulière à des états et phénomènes comme « le rêve », « la folie », « la déraison », « la répétition », « le double », « la déroute du temps », « le retour », il s'interroge sur ce qui, en dépit de cette « sorte d'isomorphisme » dont il se dit « frappé », distingue les usages littéraires qu'ils en font (1994e, 338).

La première démarcation qu'il opère concerne le type d'expérience dans lequel sont transformées les manifestations énumérées ; expérience psychologique pour le surréalisme, réflexive, pour *Tel Quel* :

Il me semble [...] que les surréalistes avaient placé ces expériences dans un espace qu'on pourrait appeler psychologique [...] ; en faisant ces expériences, ils découvraient cet arrière-monde, cet au-delà ou en-deçà du monde et qui était pour eux le fond de toute raison. Ils y reconnaissaient une sorte d'inconscient, collectif ou non. Je crois que ce n'est absolument pas ce que l'on trouve [...] dans le groupe *Tel quel* ; [...] il ne les place pas dans l'espace de la psyché, mais dans celui de la pensée [...]. Pourquoi est-ce que Bataille a été pour l'équipe de *Tel quel* quelqu'un de si important, sinon parce que Bataille a fait émerger des dimensions psychologiques du surréalisme quelque chose qu'il a appelé « limite », « transgression », « rire », « folie », pour en faire des expériences de pensée ? (*ibid.*, 338-339)

À la différence de *Tel Quel* et de Bataille, le surréalisme n'aurait pas su dissoudre le songe, la folie et l'imagination dans une écriture qui les rende équivoques, incompatibles avec les catégories dont on se sert habituellement pour les cerner.

En outre, les surréalistes, et ce commentaire rejoint la critique adressée par Foucault à leur lecture de Roussel, auraient vu dans le langage un simple outil d'exploration de la psyché ou de représentation de cette recherche. Pour eux, « le langage n'était au fond qu'un instrument d'accès ou encore qu'une surface de réflexion pour leurs expériences », non pas, comme chez un Sollers par exemple, évoqué par Foucault dans son discours, « l'espace épais dans lequel et à l'intérieur duquel se font ces expériences », c'est-à-dire la matière première même de la littérature (*ibid.*, 339).

Ces propos préliminaires de Foucault invitant les participants au débat à situer la pensée littéraire de *Tel Quel* par rapport au surréalisme n'ont pas atteint leur cible ; complètement absent du long dialogue qui a suivi, le surréalisme ne semble pas, lors de cette rencontre, pouvoir jouer un rôle dans la réflexion sur la « nouvelle littérature ». Foucault en aurait-il mal plaidé la cause ? C'est ce que pense Sebbag qui, persuadé que la lecture foucauldienne du surréalisme a été façonnée par les considérations de Blanchot à l'endroit de l'écriture automatique, estime que « [c]e jour-là, Foucault oublie la leçon » (Sebbag 2015, 249) de l'auteur de *L'Espace littéraire*. Cette « leçon », Sebbag la condense dans quelques citations tirées de « Continuez autant qu'il vous plaira », essai paru en février 1953 dans *La Nouvelle N.R.F.*, peu de temps après la parution du recueil des entretiens radiophoniques de Breton et de Parinaud. Le titre de l'essai renvoie de

toute évidence aux fameuses recommandations formulées par Breton dans le *Manifeste du surréalisme* : « Continuez autant qu'il vous plaira. Fiez-vous à la source inépuisable du murmure. » (Breton 2002, 41-42) Mis en avant par Blanchot, ce « murmure » de la parole en train d'émerger serait identique, selon Sebbag, à celui qui traverse les écrits de Foucault et que celui-ci « associe automatiquement au langage, à l'écriture ou à la littérature ». La preuve ? Un « florilège » de citations ayant pour dénominateur commun la métaphore du « murmure » (Sebbag 2015, 250). Héritage surréaliste, vraiment ? Voilà qui peut paraître moins certain que ne le voudrait Sebbag.

Toujours en 1963, Foucault publie dans *Critique* « Distance, aspect, origine », un texte dans lequel il confronte à nouveau, incidemment, les manières dont le surréalisme et *Tel Quel* envisagent et pratiquent l'écriture du rêve et de la folie. « Le regard attentif que *Tel quel* porte sur Breton n'est pas rétrospection » (Foucault 1994g, 279), considère-t-il, en soulignant ainsi la parenté qu'il perçoit sous cet aspect entre les deux avant-gardes. Et de montrer aussitôt ce qui à son avis les sépare :

Et pourtant, le surréalisme avait engagé ces expériences dans la recherche d'une réalité qui les rendait possibles et leur donnait au-dessus de tout langage [...] un pouvoir impérieux. Mais si ces expériences, au contraire, pouvaient être maintenues là où elles sont, en leur superficie sans profondeur [...] ? Si le rêve, la folie, la nuit ne marquaient l'emplacement d'aucun seuil solennel, mais traçaient et effaçaient sans cesse les limites [...] ? (*ibid.*, 279-280)

Se servant du langage comme d'un moyen pour tâcher de repousser les frontières de l'intelligible, en idéalisant, qui plus est, l'inconscient, le surréalisme méconnaîtrait le véritable pouvoir du langage : s'affirmer comme réalité souveraine et pure horizontalité où rêve et veille, folie et raison, réel et imaginaire cohabitent. Cette ligne de démarcation tracée par Foucault, quoique très nette, ne traduirait pas, à en croire le fidèle défenseur du surréalisme qu'est Sebbag, le fond de sa pensée : « En réalité, Foucault sent bien que ce programme de recherches n'est pas nouveau, car il n'y a aucune solennité à franchir le seuil du rêve ni chez Jarry ni chez Breton. » (Sebbag 2015, 253) Pourtant les mots ne mentent pas, et jusqu'à preuve du contraire on est contraint de s'en tenir à ce qu'ils disent.

Le virage de 1966

Quelques jours après la mort de Breton, le magazine *Arts Loisirs* dirigé par A. Parinaud rend hommage au grand disparu. À cette occasion, dans un entretien accordé à Claude Bonnefoy, Foucault évoque, élogieusement, le leader surréaliste. L'image qu'il donne de lui est éclatante, mais le caractère apologétique de ses considérations n'est-il pas attribuable, du moins en partie, aux codes régissant les discours prononcés d'habitude dans ce type de circonstances ? Ce n'est pas de cet avis qu'est Sebbag qui

trouve, au contraire, que Foucault, à ce moment-là, « n'a plus rien à cacher » et qu'il « assume tout l'héritage surréaliste portant sur le langage, le savoir et l'expérience » (*ibid.*, 260). On ne souscrira pas à cette conclusion hasardeuse. On ne niera pas non plus, par ailleurs, que les propos de Foucault, fussent-ils marqués par l'émotion de la disparition de Breton, livrent une analyse plus nuancée et plus minutieuse de ce que la modernité doit au surréaliste.

Deux choses retiennent l'attention dans cet entretien, toutes les deux étonnantes au vu des commentaires antérieurs de Foucault.

D'abord, Breton y est présenté comme le véritable fondateur de cette catégorie que Foucault appelle *l'expérience*² :

[C]e qu'on lui doit vraiment en propre, c'est la découverte d'un espace qui n'est pas celui de la philosophie, ni celui de la littérature, ni celui de l'art, mais qui serait celui de l'expérience. Nous sommes aujourd'hui à un âge où l'expérience [...] se développe avec une richesse inouïe à la fois dans une unité et une dispersion qui effacent les frontières des provinces autrefois établies.

Tout le réseau qui parcourt les œuvres de Breton, de Bataille, de Leiris, de Blanchot, qui parcourt les domaines de l'ethnologie, de l'histoire de l'art, de l'histoire des religions, de la linguistique, de la psychanalyse, efface à coup sûr les vieilles rubriques dans lesquelles notre culture se classait elle-même et fait sous nos yeux apparaître des parentés, des voisinages, des relations imprévues. Il est très probable que c'est à la personne et à l'œuvre d'André Breton qu'on doit [...] cette nouvelle unité de notre culture. (1994c, 556-557)

C'est à cette culture de l'âge de l'expérience que Foucault rattache d'ailleurs son propre travail : « Je suis un expérimentateur en ce sens que j'écris pour me changer moi-même et ne plus penser la même chose qu'auparavant. » (1994b, 42) L'expérience coïnciderait avec une activité réflexive qui ferait advenir du sens en fracassant les cadres de pensée conventionnels, en contrecarrant la compartimentation trop stricte ou

² La posture de Foucault en tant que lecteur d'œuvres littéraires n'est bien sûr pas celle d'un critique littéraire. Son interrogation porte sur le statut de la littérature en tant que discours distinct de tous les autres, et plus particulièrement sur les conditions dans lesquelles un texte donné est reconnu par l'institution littéraire comme relevant de ce champ. De ce fait, les créations auxquelles il s'intéresse sont celles qui viennent ébranler le statut même de la littérature, à commencer par le concept traditionnel de sujet, instance fondatrice, rationnelle et souveraine dont émaneraient toutes les significations de l'œuvre. Ainsi, les formes d'écriture sur lesquelles il porte son regard sont celles qui mettent en scène un sujet échappant à toute tentative de catégorisation, de récupération, de normalisation. Les œuvres d'un Artaud ou d'un Roussel, par exemple, se donnent à lire en tant qu'expériences, c'est-à-dire comme « quelque chose dont on sort soi-même transformé » (Foucault 1994b, 42). L'expérience consiste, dans l'acception de Foucault, à être confronté à la limite, à ce qui est de l'ordre de l'impensable, de l'impossible, à « parvenir à un certain point de la vie qui soit le plus près possible de l'invivable », à « arracher le sujet à lui-même », à « faire en sorte qu'il ne soit plus lui-même ». « C'est une entreprise de dé-subjection. » (*ibid.*, 43) Cette expérience transformatrice, comme l'explique Judith Revel dans son *Vocabulaire de Foucault*, est celle où le sujet « affronte en réalité la folie, la mort, la nuit ou la sexualité » (Revel 2002, 32).

arbitraire des champs de savoir. L'expérimentateur serait celui qui parviendrait à élargir l'intelligibilité de la réalité humaine en découvrant non pas ce dont il a fait l'hypothèse, ce qu'il a prévu de découvrir, mais en libérant des formes de savoir insoupçonnées, en faisant émerger des connaissances qu'il n'avait pas anticipées. Sans être attaché exclusivement à un objet et à une méthode, en laissant la porte ouverte au nouveau, l'expérimentateur rendrait possible un savoir qui serait de l'ordre d'une sorte de révélation. Entre son travail qui fait apparaître des « parentés », des « voisinages » et des « relations imprévues » et les rapprochements opérés par le surréalisme, il n'y aurait pas, suggère Foucault, de différence de nature.

Notamment, ce par quoi Breton a contribué à l'avènement de l'expérience, c'est la suppression des frontières entre la littérature et savoir :

Ce qui me paraît le plus important, c'est que Breton a fait communiquer, pleinement, ces deux figures longtemps étrangères : écrire et savoir ; la littérature française, jusqu'à lui, pouvait bien être toute tramée d'observations, d'analyses, d'idées ; elle n'était jamais – sauf chez Diderot – une littérature du savoir. [...] Breton accueill[e] le savoir dans l'expression (avec la psychanalyse, l'ethnologie, l'histoire de l'art, etc.)

[...] Pour Breton, l'écriture devenue savoir (et le savoir devenu écriture) est [...] un moyen de pousser l'homme hors de ses limites, de l'acculer à l'infranchissable, de le mettre au plus près de ce qui est le plus loin de lui. De là l'intérêt qu'il portait à l'inconscient, à la folie, au rêve. (*ibid.*, 554-555)

La volonté d'élargir le domaine de l'intelligible se manifesterait dans le surréalisme non pas tout simplement par le fait d'emprunter à certaines disciplines des postulats et des pratiques, mais par le fait d'avoir repensé le statut même de l'écriture devenue vecteur de savoir. Sans se contenter de rester extérieur à l'idée, le langage, doté de pouvoirs nouveaux, crée le savoir, contribue à son émergence ; la littérature qui fait œuvre de connaissance tient le langage pour l'instrument même qui illumine l'inconnu. Loin de tout intellectualisme, cette littérature-savoir définie par Foucault, où le verbe joue un rôle actif dans l'acte réflexif, cette littérature-transgression où le sujet se départit de ses réflexes pour faire advenir du sens, s'est propagée avec une force particulière à son époque :

J'ai l'impression que cette belle abolition du partage entre savoir et écriture a été très importante pour l'expression contemporaine. Nous sommes précisément en un temps où l'écrire et le savoir sont profondément enchevêtrés comme en témoignent les œuvres de Leiris, de Klossowski, de Butor, de Faye. (*ibid.*, 555)

De même que Nietzsche, Breton appartiendrait à la famille de fondateurs qui « creusent et évident », qui font « croître le désert ». Distincts en cela des fondateurs qui, comme Husserl et Picasso, « édifient et posent la première pierre », ils bousculent les modes de pensée établis et redéfinissent les règles du jeu. « Certes, ajoute Foucault, l'institution surréaliste a masqué ces grands gestes muets qui ouvraient devant eux

l'espace », mais il est certain, fait-il remarquer à son interlocuteur, que « nous sommes actuellement dans le creux laissé derrière lui par Breton. » (*ibid.*, 554) Toujours en 1966, dans *Les Mots et les choses*, qui paraît en avril, Foucault reconnaît déjà au surréalisme d'avoir produit, quoique « sous une forme encore bien travestie », les premières formes de littérature-expérience, de cette écriture qui, dans le sillage de Kafka, chez Bataille et Blanchot notamment, allait cristalliser, « de plus en plus purement », « l'expérience de la mort », « de la pensée impensable », « de la répétition », « de la finitude » (Foucault 1966, 395).

Le second commentaire surprenant livré par Foucault au cours de l'entretien avec C. Bonnefoy concerne le statut dont jouit l'écriture chez les surréalistes. Pour la première fois, ne la reléguant plus au rang d'instrument de prospection de la psyché, de porte d'accès à la surréalité ou de miroir reflétant ces explorations, il la place au cœur de leurs préoccupations : « Elle s'impose en dehors de tout ce qui peut se dire à travers elle » (Foucault 1994c, 556). C'est ainsi que Breton découvre « toute la dynastie de l'imagination que la littérature française avait chassée : l'imagination, c'est moins ce qui naît dans le cœur obscur de l'homme que ce qui surgit dans l'épaisseur lumineuse du discours » (*ibid.*). Le chemin menant quelque part auquel Foucault semblait associer l'écriture surréaliste devient ce lieu où le mot affirme sa souveraineté créatrice.

Ainsi, c'est dans son devenir et ses inflexions que le regard porté par Foucault sur le surréalisme est à comprendre. Les commentaires qui jalonnent le parcours attestant de son intérêt pour Breton, le surréaliste à l'endroit duquel il s'exprime presque exclusivement, sont à mettre en perspective et à confronter si l'on veut les situer rigoureusement dans l'espace de sa réflexion sur les écritures de la modernité. Peut-être que la véritable pensée de Foucault sur le surréalisme ne se trouve ni dans son rejet sans appel de la lecture bretonienne de Roussel, du démolissement de laquelle dépend la force de sa propre interprétation, ni dans l'hommage qu'il rend à Breton le lendemain de sa disparition, mais dans leur atténuation réciproque.

BIBLIOGRAPHIE

- ARTIÈRES, Ph., BERT, J.-F., POTTE-BONNEVILLE, M., REVEL, J. (dir.) 2013. *Michel Foucault. La grande étrangère*. Paris : Éditions EHESS.
- BLANCO, A. G. 2023. « Foucault on Raymond Roussel: The Extralinguistic outside of Literature ». *Theory, Culture & Society* 40/1-2. <doi.org/10.1177/026327642095045>.
- 2023. *Michel Foucault y la literatura : teoría, vida, política*. Berlin et Boston : De Gruyter.
- BRETTON, A. 2002. *Manifestes du surréalisme*. Paris : Gallimard.
- 1999 [1948]. « Fronton-virage ». In *Œuvres complètes*, t. III. Édition établie par Marguerite Bonnet, 840-861. Paris : Gallimard.
- 1992 [1933]. « Introduction » aux *Contes bizarres* d'Arnim. In *Œuvres complètes*, t. II. Édition établie par Marguerite Bonnet, 341-360. Paris : Gallimard.
- 1966 [1940]. *Anthologie de l'humour noir*. Paris : Jean-Jacques Pauvert.
- BRUGÈRE, F. 2003. « Foucault et Baudelaire. L'enjeu de la modernité ». In Pierre-François Moreau (dir.). *Lectures de Michel Foucault*, 79-91. Lyon : ENS Éditions.
- DURING, S. 2018. « Foucault and Literary Theory ». In Lisa Downing (dir.). *After Foucault*, 79-92. Cambridge University Press.
- DURING, S. 1992. *Foucault and Literature. Towards a Genealogy of Writing*. Londres et New York : Routledge.
- Favreau, J.-F. 2012. *Vertiges de l'écriture. Michel Foucault et la littérature (1954-1970)*. Lyon : ENS Éditions.
- FOUCAULT, M. 1994a [1983]. « Archéologie d'une passion ». In *Dits et écrits*, t. IV. Édition établie par Daniel Defert et François Ewald, 65-119. Paris : Gallimard.
- 1994b [1978]. « Entretien avec Michel Foucault ». In *Dits et écrits*, t. IV. Édition établie par Daniel Defert et François Ewald, 41-95. Paris : Gallimard.
- 1994c [1966]. « Un nageur entre deux mots ». Entretien avec Claude Bonnefoy. In *Dits et écrits*, t. I. Édition établie par Daniel Defert et François Ewald, 554-557. Paris : Gallimard.
- 1994d [1964]. « Pourquoi réédite-t-on l'œuvre de Raymond Roussel ? Un précurseur de notre littérature moderne ». In *Dits et écrits*, t. I. Édition établie par Daniel Defert et François Ewald, 421-424. Paris : Gallimard.
- 1994e [1964]. « Débat sur le roman ». In *Dits et écrits*, t. I. Édition établie par Daniel Defert et François Ewald, 338-390. Paris : Gallimard.
- 1994f [1963]. « Préface à la transgression ». In *Dits et écrits*, t. I. Édition établie par Daniel Defert et François Ewald, 233-250. Paris : Gallimard.
- 1994g [1963]. « Distance, aspect, origine ». In *Dits et écrits*, t. I. Édition établie par Daniel Defert et François Ewald, 272-285. Paris : Gallimard.
- 1994h [1962]. « Dire et voir chez Raymond Roussel ». In *Dits et écrits*, t. I. Édition établie par Daniel Defert et François Ewald, 205-215. Paris : Gallimard.
- 1994i [1954]. « Introduction » à *Le Rêve et l'Existence* de Ludwig Binswanger. In *Dits et écrits*, t. I. Édition établie par Daniel Defert et François Ewald, 599-608. Paris : Gallimard.
- 1966. *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris : Gallimard.
- 1963. *Raymond Roussel*. Paris : Gallimard.
- FRÉMOND É. 2015. « Les inconnu(e)s du surréalisme ». In *Mélusine*: <<https://www.melusine-surrealisme.fr/wp/les-inconnues-du-surrealisme>> [Last Visited 09/12/2025].
- FRUCHAUD, H.-P., LORENZINI, D., REVEL, J. 2019. *Michel Foucault. Folie, langage, littérature*. Paris : Librairie philosophique J. Vrin.

- GROS, F. 2004. « De Borges à Magritte ». In Philippe Artières (dir.). *Michel Foucault, la littérature et les arts*, 15-22. Paris : Kimé.
- HIGUERA-ESPÍN (DE LA), J. 2020. « Ontologie de la littérature et subjectivité chez Foucault ». *Çédille. Revista de estudios franceses* 17 : 227-241.
- JENNY, L. 2016. « Foucault et la littérature. Une passante ». *Critique* 835 : 982-992.
- JOUSSET, Ph. 2022. « Michel Foucault et la littérature. D'un romantisme "apocalyptique" au Sujet complexe ». *Poétique* 191 : 3-16.
- LIOTTA, D. 2010. « Une nouvelle positivité Michel Foucault : de la littérature au militantisme ». *Archives de philosophie* 73/3 : 485-509.
- MACHEREY, P. 2011. « Avec Foucault et Roussel ». *Cahier de l'Herne* 95 : 177-180.
- Machado, R. 1999. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro : Zahar.
- NIGRO, R. 2004. « Foucault, lecteur et critique de Bataille et Blanchot ». In Philippe Artières (dir.). *Michel Foucault, la littérature et les arts*, 23-45. Paris : Kimé.
- PIÉGAY-GROS, N. 2004. « La critique littéraire et la pensée de Foucault ». In Philippe Artières (dir.). *Michel Foucault, la littérature et les arts*, 87-107. Paris : Kimé.
- REVEL, J. 2004. « La naissance littéraire du biopolitique ». In Philippe Artières (dir.). *Michel Foucault, la littérature et les arts*, 47-69. Paris : Kimé.
- 2002. *Le Vocabulaire de Foucault*. Paris : Ellipses.
- SABOT, Ph. 2003. « La littérature aux confins du savoir : sur quelques "dits et écrits" de Michel Foucault ». In Pierre-François Moreau (dir.). *Lectures de Michel Foucault*, 17-33. Lyon : ENS Éditions.
- SEBBAG, G. 2015. *Foucault Deleuze. Nouvelles impressions du surréalisme*. Paris : Hermann.
- SFORZINI, A. 2014. « Michel Foucault entre histoire et fiction ». In Marie Panter *et alii* (dir.). *Imagination et histoire : enjeux contemporains*. PU de Rennes. < doi.org/10.4000/books.pur.49586 >.

JULES COLMART

“LYRISME ET PROBITE”

Ce que le structuralisme doit au surréalisme

ABSTRACT: How can we assess what philosophy or a human science owes to an artistic movement? To explore this question, I take the example of Lévi-Strauss's relationship with Surrealism. While the relationship between the founder of structural anthropology and André Breton has already been studied from a historical perspective, it remains to be seen what structuralism owes philosophically to Surrealism. When Lévi-Strauss acknowledged the movement's "lyricism and probity" in 1960, was he suggesting that its influence was as much aesthetic as ethical? To verify this hypothesis, I take two cases of intellectual encounters between Lévi-Strauss and Surrealism: the *hasard objectif*, and the definition of the subject. This second example will furthermore enable us to relate surrealism to the anthropologist's other great mentor, Rousseau.

KEYWORDS : Lévi-Strauss ; Structuralism ; Rousseau ; *hasard objectif* ; bricolage

Introduction

Comment estimer ce qu'une philosophie ou une science humaine doivent à un mouvement artistique ? Si, pour reprendre une distinction de Deleuze et Guattari dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* (1991), l'art est expérimentation sensible et production de percepts, comment expliquer ce qui de lui passera à une science humaine comme production de concepts ? Le seul moyen que nous avons de répondre à la question consisterait à nous demander ce qui, dans toute activité théorétique, relève d'une certaine sensibilité voire d'une poétique, et constitue pour la réalité du sujet du savoir un sol d'expérience vécue et affective, et ensuite d'essayer de voir comment une certaine sensibilité peut avoir des effets dans la production de concepts, sans être un facteur de déviation ou la source de biais subjectifs.

Un cas exemplaire que nous souhaiterions développer ici est celui de la relation du philosophe et anthropologue français Claude Lévi-Strauss au surréalisme. Rappelons les éléments biographiques du dossier : Lévi-Strauss rencontra Breton sur le Paul-Lemerle en partance de Marseille pour New York en 1941, y débattit avec lui de la relation entre sujet et création, fut exilé à New York avec Breton, Ernst, Tanguy. Avec eux il a fui le nazisme, logé à Greenwich Village, parcouru les antiquaires de la Troisième Avenue et de Madison Avenue. On connaît aussi la suite de l'histoire : à leur retour à Paris, Lévi-Strauss continua de fréquenter les puces avec Breton, s'engagea avec lui en faveur de l'Art

brut, jusqu'à l'année 1956, puis l'anthropologue répondit défavorablement au questionnaire de l'écrivain en vue de la préparation de *l'Art magique* (Breton 1991, 269 ; Lévi-Strauss 1988, 52 ; Loyer, 2015, 431-433). Défendant la valeur heuristique des énigmes en ethnologie contre le culte du merveilleux, Lévi-Strauss semblait opérer le divorce avec l'avant-garde surréaliste, dernier acte de la rupture entre littérature et sciences humaines, comme Vincent Debaene l'a analysé dans son *Adieu au voyage* (2010, 389-400), et comme récemment Éléonore Devevey a pu le faire dans un article consacré au débat entre Breton et Lévi-Strauss autour de l'art magique (2022). Néanmoins, ce divorce sur un plan théorique n'invalidait en aucun cas l'immense proximité esthétique entre Lévi-Strauss et les surréalistes : il n'est que de voir le texte de 1977 consacré à New York (« New York pré- et post-figuratif »), ou celui consacré à Max Ernst (« Une peinture méditative »), tous deux repris dans *Le Regard éloigné* (1983), pour voir que Lévi-Strauss n'a jamais renié ce qu'il devait aux surréalistes autant dans ses goûts (pour l'art de Colombie-Britannique notamment), que dans son regard sur les arts et même son style d'écriture.

Apparaît donc de façon manifeste l'affinité entre Lévi-Strauss et le surréalisme sur le plan esthétique (sensibilité, théorie de l'art, stylistique). Mais qu'en est-il sur le plan épistémologique et théorique ? Cette question est peu étudiée, tant les précautions prises par l'anthropologue pour se distinguer des pans les plus théoriques du surréalisme jouent le rôle de garde-fou à cet égard. Pourtant, certains indices laissent entendre que le surréalisme aurait eu une influence non négligeable sur le fonctionnement interne de l'anthropologie et de ses principes. Dans sa leçon inaugurale au Collège de France de 1960 (« Le champ de l'anthropologie », 1996, 11-44) celui qui vient enfin d'accéder à la chaire d'Anthropologie sociale reconnaît que si sa discipline a pu accéder à une telle scientificité, et cesser de regarder la pensée extra-occidentale comme sauvage, primitive ou arriérée (tel que le pensaient par exemple Frazer ou Lévy-Bruhl), ce n'est pas seulement grâce aux apports de l'analyse structurale venant de la linguistique et de la phonologie, ou grâce à l'essor d'une méthode probante en ethnographie, mais aussi grâce à un changement de regard fondamental au sein de notre société, dont le surréalisme serait un des principaux responsables :

Certes, nous avons acquis une connaissance directe des formes de vie et de pensée exotiques, qui faisait défaut à nos devanciers ; mais n'est-ce pas aussi que le surréalisme – c'est-à-dire un développement intérieur à notre société – a transformé notre sensibilité, et que nous lui sommes redevables d'avoir, au cœur de nos études, découvert ou redécouvert un lyrisme et une probité ? (1996, 39)

Cette question rhétorique de Lévi-Strauss nous met sur la voie : il y aurait une transformation de la sensibilité qui, de l'intérieur de l'esprit scientifique, l'aurait engagé sur une nouvelle voie par découverte ou redécouverte d'un *lyrisme* et d'une *probité*.

Y a-t-il une éthique surréaliste du structuralisme ?

Une première proposition d'interprétation consisterait à énoncer que le surréalisme et l'anthropologie structurale s'étaient donné le même objet, à savoir l'étude des mécanismes inconscients de pensée, ou, pour citer André Breton dans le *Manifeste du surréalisme* de 1924, « [du] fonctionnement réel de la pensée » (1985, 36). Lévi-Strauss, dans un entretien plus tardif, parlera lui aussi à propos du surréalisme de : « [...] cette formidable exploration des frontières même de la pensée qui, pour les acteurs de ce mouvement, était un but en soi, et pour moi un objet de réflexion » (2003, 17). Les deux auraient en commun le même objet, à savoir les formes non-discursives et non-idéalistes de la pensée humaine, ce qu'on appelle hâtivement l'irrationnel, et de montrer en quoi ces formes sont le fondement réel de la pensée, non-normatif et bricoleur. Les deux seraient de surcroît issus d'un croisement de Marx et de Freud.

Cette interprétation pourrait gagner en pertinence si l'on ajoute que l'étude du fonctionnement de l'esprit humain selon Lévi-Strauss n'aboutit pas à une forme de logique formelle ou de psychologie transcendantale. Elle aboutit à une étude de la pensée à l'état sauvage, pour reprendre le titre de l'ouvrage de 1962, c'est-à-dire à la démonstration, pour citer l'« Ouverture » du *Cru et le cuit*, de « l'existence d'une logique des qualités sensibles » (1964, 9), d'une science du concret procédant uniquement par manipulation non pas de concepts mais de signes concrets (le cru, le cuit, le frais, le pourri, le mouillé, le brûlé...) à l'œuvre dans les mythes, les rites, les systèmes de parenté, et tout système de représentation qui cherche à penser l'événement de la singularité sensible.

Mais il faut aller plus loin. En effet, les deux adjectifs que Lévi-Strauss emploie pour préciser son propos ont peu à voir avec l'esthétique : *lyrisme* et *probité*. Ou du moins, s'ils ont à voir avec l'esthétique, c'est au sens où ils fondent ensemble l'attitude esthétique et l'attitude éthique de l'anthropologue. Lyrisme et probité sont deux concepts qui, en art, confondent éthique et poétique. La probité pourra être désignée celle d'Ingres, lorsqu'il déclare que le dessin est "la probité de l'art", au sens où elle est garante de la justesse ainsi que de l'exactitude du peintre, mais aussi de sa fidélité à son objet. Le lyrisme quant à lui porte sur une certaine relation du sujet à ce qu'il exprime. Dans le lyrisme, le sujet exprime son intériorité. La combinaison de ces deux concepts dans une perspective scientifique donnerait alors : une certaine fidélité de l'anthropologue à son objet, qui devrait en passer par une implication de soi et de sa sensibilité dans la connaissance de cet objet. Ainsi, le changement de regard opéré par le surréalisme n'est pas seulement théorique, mais aussi existentiel : il concerne la relation intime du sujet de la connaissance de l'homme à son objet.

Lévi-Strauss ainsi implique ici que les effets du surréalisme sur sa pratique de l'anthropologie ne seraient pas seulement esthétiques ou théoriques, mais aussi éthiques,

de l'ordre de l'affect, et que cette éthique et cette sensibilité seraient au fondement d'une science nouvelle, l'anthropologie. D'où une nouvelle question : qu'est-ce qui, dans le surréalisme, aurait au juste conduit Lévi-Strauss à lui reconnaître une dette aussi grande ?

Formulons deux hypothèses. La plus évidente, ce serait d'affirmer que Lévi-Strauss annonce le déroulement sur le plan éthique et épistémologique des effets du concept de hasard objectif tels qu'on le lira deux ans plus tard dans *La Pensée sauvage*. Mais comment expliquer ce déroulement ? Il nous faudra pour cela poursuivre par une deuxième hypothèse, et proposer un rapprochement plus insolite, entre le surréalisme et Jean-Jacques Rousseau.

Nous n'ignorons pas, bien évidemment, tout ce qui sépare Lévi-Strauss du surréalisme dans le domaine pratique, à commencer par les opinions politiques. Notre objectif est simplement ici de montrer ce que Lévi-Strauss a retiré du surréalisme pour le structuralisme, et la conception qu'il s'en faisait pour que celui-ci infuse sa pensée.

« Hommage au hasard objectif »¹

Commençons par un rapprochement connu entre le bricolage et le surréalisme. Ce rapprochement, loin de se cantonner au niveau esthétique ou artistique, implique en réalité toute une philosophie du sujet et de l'objet qui est fondamentale au structuralisme comme au surréalisme, et se cristallise autour de la notion de hasard objectif.

Le hasard objectif se trouve mobilisé par Lévi-Strauss (2008) pour désigner le bricolage :

[...] pour la réflexion mythique, la totalité des moyens disponibles doi[t] aussi être implicitement inventoriée ou conçue, pour que puisse se définir un résultat qui sera toujours un compromis entre la structure de l'ensemble instrumental et celle du projet. Une fois réalisé, celui-ci sera donc inévitablement décalé par rapport à l'intention initiale (d'ailleurs, simple schème), effet que les surréalistes ont nommé avec bonheur « hasard objectif ». (581)

Ici, le hasard objectif désigne des coïncidences de faits et de signes qui, malgré leur apparence aléatoire et leur rencontre involontaire, traduisent une logique structurelle et une cohérence interne au réel. Le mouvement que dévoile le hasard objectif n'est pas celui d'une réussite du sujet-ingénieur de voir tenir la projection de ses représentations dans le réel, mais du sujet-bricoleur, qui voit que, malgré la contingence de l'événement et le hasard de l'exécution concrète d'une pensée, le sens demeure toujours englobant et

¹ « À André Breton, ce livre où l'ethnologue, avec des fleurs et des oiseaux, rend hommage au hasard objectif, avec la fidèle admiration de Claude Lévi-Strauss », (Lévi-Strauss 1962, *La Pensée sauvage*, Lot 1317 de la vente Breton 2003, <<http://www.andrebreton.fr/work/56600100733001>> dernière consultation : 27.11.2025).

ne laisse aucun reste. Ce n'est ainsi plus le sujet qui pourvoit son sens au monde, mais les objets qui fournissent au sujet les signes manifestes d'une structure interne à déceler, et qui posséderont alors pour lui une signification intime. L'ordre du sens semble toujours précéder le sujet, et la résonance entre les deux n'est plus causale mais structurale.

Quel rapport avec le hasard objectif surréaliste ? Dans *L'Amour fou*, Breton (1992) le définit comme : « la forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain. » (690) Cette déclaration fait osciller le surréalisme entre psychanalyse et matérialisme. Mais, comme l'analyse Guillaume Bridet (2001, 73) le hasard objectif recadre le surréalisme, en n'en faisant pas une quête de transcendance idéaliste mais une exploration interne des possibilités intrinsèques du réel. L'objet serait alors non la représentation d'un état mental intérieur, mais la réconciliation de l'intériorité et de l'extériorité, par un mouvement de symbiose qui expulserait l'intériorité vers les objets de son application (Bridet 2001, 81). Breton déclarait déjà dès *Le Surréalisme et la peinture* :

Tout ce que j'aime, tout ce que je pense et ressens, m'incline à une philosophie particulière de l'immanence d'après laquelle la surréalité serait contenue dans la réalité même, et ne lui serait ni supérieure ni extérieure. Et réciproquement, car le contenant serait aussi le contenu. Il s'agirait presque d'un vase communicant entre le contenant et le contenu. (2008, 404)

Breton et Lévi-Strauss se poseraient donc la même question : comment abolir la distinction idéaliste entre l'intériorité du sujet et l'objectivité non-signifiante du monde, sans tomber dans le matérialisme ? Comment rendre compte de façon immanente de la genèse du sens dans le sensible ?

La solution de Breton va vers le désir et la création de la surréalité. Dans « Exposition surréaliste d'objets », daté de 1936, Breton évoque en ces termes le réel : « Toute épave à portée de notre main doit être considérée comme un précipité de notre désir » (2008, 692). La solution de Lévi-Strauss néanmoins mène à une systématisation rationaliste, et opère une suppression de l'intériorité comme champ distinct de l'expérience, puisque le sujet ne se constitue et ne se pense qu'au moyen des signes d'un système culturel collectif immanents au sensible. Le hasard objectif permet ainsi à Lévi-Strauss une redéfinition de la relation entre la pensée et le réel, au-delà du sujet rationnel constituant un objet, sous l'angle de la surréalité, voire d'un « surrationalisme », terme que Breton reprend à Bachelard dans sa « Crise de l'objet » (Breton 2008, 682-683). Ainsi, les deux seraient comme deux faces d'une même pièce, deux vases communicants : une face poétique, et une face théorique.

Le hasard objectif chez Lévi-Strauss consisterait en une triple opération. La première est la symbolisation générale du monde selon un principe d'affinité (tout peut avoir un sens dans la pensée sauvage), au sein d'une logique de la contingence (ou de la trouvaille, le hasard de l'occasion fonctionnant comme élément moteur de la structure) – ces deux

premières opérations sont complices et s'expriment selon le mot d'ordre propre au bricoleur du « ça peut toujours servir », une logique « *odds and ends* » (Lévi-Strauss 2008, 582), ou pour citer Breton, au sujet des objets surréalistes : « construits en matériaux peu résistants et assemblés souvent par des moyens de fortune » (1999, 532).

La deuxième opération est la constitution du sujet comme simple agencement contemplatif de ces signes assemblés dans l'objet.

Enfin, la troisième opération serait la valorisation de l'objet concret comme dissection du réel immanente au réel. Tout en allant au-delà du donné immédiat, un mythe, par exemple, n'est fait que d'éléments sensibles (des plantes, des animaux, des éléments). C'est l'agencement dans un récit gouverné par un ensemble de systèmes d'écarts différentiels propres à une culture qui confère un sens à des éléments alors constitués comme signes.

Le principe d'affinité

Le premier principe est celui qui tient ensemble le sujet et l'objet, légitime les procédés de l'entendement, et garantit la possibilité d'une synthèse du divers ad hoc. Elle est de ce fait l'inverse du schématisme kantien, en tant qu'elle assure un ordonnancement originaire des choses, préserve la continuité et l'identité du donné, et fait naître le concept dans le sensible. L'affinité transcendantale décrite par Lévi-Strauss au moyen du signe altère la conception kantienne du schème : celui-ci n'est plus le produit de l'imagination transcendantale, mais de la fonction symbolique, qui cristallise des systèmes de signes qui doublent la continuité réelle et vécue du sensible d'une discontinuité sémiotique toute aussi réelle car intégralement dérivée des lois de l'esprit.

Dans le structuralisme, l'affinité est donc l'opération de la signification ayant consisté à mettre en rapport les choses. C'est la discordance conjonctive qui régit le réel selon une esthétique structurale. Ce qui est donné immédiatement dans le réel c'est le signifiant, non le signifié, de sorte que le sens est toujours dans les choses. Par là, les affinités sont toujours électives, le bricolage est une totalisation qui touche l'intégralité du monde de la pensée sauvage. Son activité consiste donc bel et bien à simplement à décomposer et recomposer des ensembles symboliques (mythes, rites, classifications, etc.), selon des permutations interminables. Ainsi, toute création serait un ré-agencement, la recherche par la pensée collective inconsciente de ce qui fonde l'affinité élective générale déjà donnée qu'est le continuum sémantique du réel, une recherche du sens des signes qui produit d'autres signes. Si l'affinité est ainsi sapée par ce « kantisme sans sujet transcendantal » (Ricoeur 2013, 85), alors il n'y a d'ordre qu'a posteriori, et tout objet ou ensemble d'objet en propose une variante. Tout est signes, et le sens est un problème qu'approfondit le bricoleur. Lévi-Strauss ici approfondit donc une réflexion formulée dès son « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss » (1949) :

L'Univers a signifié bien avant qu'on ne commence à savoir ce qu'il signifiait ; cela va sans doute de soi. Mais, de l'analyse précédente, il résulte aussi qu'il a signifié, dès le début, la totalité de ce que l'humanité peut s'attendre à en connaître. Ce qu'on appelle le progrès de l'esprit humain et, en tout cas, le progrès de la connaissance scientifique, n'a pu et ne pourra jamais consister qu'à rectifier des découpages, procéder à des regroupements, définir des appartenances et découvrir des ressources neuves, au sein d'une totalité fermée et complémentaire avec elle-même. (XLVIII)

Si le mouvement de la science est celui qui, à des fins de rendement, soumet la signification à une exigence de vérité et de réalisme, c'est-à-dire de référence adéquate d'un système de signes au réel qu'il dise, celui de la pensée sauvage et donc du bricolage est celui du sens, qui se livre perpétuellement à des découpages, des regroupements et des mises en réseaux en vue seulement d'une totalité de plus en plus signifiante.

L'artiste en spectateur

D'où le deuxième principe. Dans une théorie structurale qui ne pose ni subjectivité herméneutique ni condition de possibilité des phénomènes et de leur entendement, l'affinité n'est plus entre le sujet et les choses, mais entre les choses elles-mêmes, de sorte que le sujet ne devient plus que le spectateur des permutations qui se jouent. Sur ce point, Lévi-Strauss cite le surréalisme :

En insistant dans la conclusion d'un livre récent [1971, 559-563] sur la passivité et la réceptivité de l'auteur – dont l'esprit, quand il travaille, sert de lieu anonyme où s'organisent ce qu'on ne peut guère appeler que « des choses » venues d'ailleurs ; de sorte qu'exclu de bout en bout par son ouvrage, le moi en apparaît plutôt comme l'exécutant – je ne faisais que reprendre, sans d'ailleurs en avoir conscience, une idée fortement exprimée par Max Ernst. Dès 1934 en effet, il dénonçait ce qu'il appelait « le pouvoir créateur de l'artiste ». L'auteur, poursuivait-il, n'a qu'un rôle passif dans le mécanisme de la création poétique, et il peut assister en spectateur à la naissance de ce que d'autres appelleront son œuvre [...].² (1983, 327)

Toute la pensée sauvage fonctionnerait donc selon ce principe d'une a-subjectivité de l'esprit, qui ne produit du sens qu'à partir et au sein des objets concrets d'une culture donnée, qui n'est rien d'autre qu'une prise en main de la nature par un système signifiant qui s'y constitue *ad hoc*. L'association avec le hasard objectif devient assez claire : s'en remettre au hasard revient à abdiquer une part de maîtrise du sujet sur son objet. Mais la reconnaissance en retour de cet objet comme expression de sa subjectivité dénote à la fois son objectivité, son expressivité, et son a-subjectivité :

[...] la poésie du bricolage lui vient aussi, et surtout, de ce qu'il ne se borne pas à accomplir ou exécuter ; il « parle », non seulement avec les choses, mais aussi au moyen des choses : racontant par

² Pour la citation de Max Ernst : « Qu'est-ce que le surréalisme ? » (Ernst 1970 [1934], 228-229).

les choix qu'il opère entre des possibles limités, le caractère et la vie de son auteur. Sans jamais remplir son objet, le bricoleur y met toujours quelque chose de soi. (2008, 581)

Le bricolage apparaît comme cette marge d'incertitude, ce jeu inhérent à l'événementialité multiple du réel et des objets culturels, marge qui en forme le sous-ensemble que travaille le créateur, et celle de son propre processus créatif, si bien que l'objet qui en résulte est la cristallisation de la rencontre et la fusion entre un régime de causalité objectif et un autre subjectif.

L'objet comme collage et bricolage

L'objet devient donc le lieu non d'expression d'une intériorité dans le réel, mais d'une construction du réel et de son sens, dont le sujet ne devient qu'un spectateur. Le principe d'analogie se retrouve aussi dans la notion de modèle réduit, que caractérise son hétérogénéité, et par là, sa surréalité qui peut être définie selon Laurent Jenny comme la « réalité réunifiée, dépourvue de différences entre les espaces hétérogènes » (2002, 118). On peut alors relier aussi le hasard objectif de *La pensée sauvage*, et le sujet-créateur des *Mythologiques* à des pages de Lévi-Strauss consacrées à la trouvaille, et qui sont très proches de Breton :

Comme Benvenuto Cellini, envers qui j'éprouve plus d'inclination que je n'en ai pour les maîtres du Quattrocento, j'aime errer sur la grève délaissée par la marée et suivre aux contours d'une côte abrupte l'itinéraire qu'elle impose, en ramassant des cailloux percés, des coquillages dont l'usure a réformé la géométrie, ou des racines de roseau figurant des chimères, et me faire un musée de tous ces débris : pour un bref instant, il ne cède en rien à ceux où l'on a assemblé des chefs-d'œuvre ; ces derniers proviennent d'ailleurs d'un travail qui – pour avoir son siège dans l'esprit et non au-dehors – n'est peut-être pas différente de celui à quoi la nature se complait.³ (2008, 355)

On pourrait donc voir converger Breton, Ernst et Lévi-Strauss dans leur esthétique de l'objet. La théorie d'une combinatoire infinie des éléments du réel entre eux dans le bricolage rejoint celle des vases communicants. Ainsi se trouverait résolue la contradiction initiale entre réalité et surréalité, par un appel à la notion d'immanence. Le réel serait surréel car il est inexistant comme pur donné immédiat. Mais en même temps, la surréalité de l'objet (son sens) serait sa réalité car celui-ci se définit par ses virtualités infinies. Le principe d'analogie/affinité symbolique devient la réalité elle-même, puisqu'il n'est rien en-dehors de la structure, et que la structure n'est qu'un système inconscient de transformations. Le possible devient la première modalité de réalité du donné, et l'activité humaine une activité de doute, soit d'une virtualisation du réel, moteur même de la pensée mythique. Le réel n'a jamais dit son dernier mot, et toute pensée n'est que

³ Voir aussi Lévi-Strauss 1961, 119.

combinaison, réponse à des questions suscitées par l'ordre en apparence mystérieux du sens et du sensible, comme l'écrit Breton dans « Crise de l'objet », paru en 1936 : « [...] le réel, trop longtemps confondu avec le donné, pour l'une comme pour l'autre s'étoile dans toutes les directions du possible et tend à ne faire qu'un avec lui » (2008, 682). Avec son esthétique de l'objet, Breton déjà recherchait le pont entre l'art et la science que Lévi-Strauss décrira par le bricolage.

Ainsi l'objet n'est plus à entendre comme simple *realia*, mais comme la concrétisation objective d'une opération d'extension du réel et de ses possibles :

Sous leurs yeux, au contraire, cet objet, tout achevé qu'il est, retourne à une suite ininterrompue de *latences* qui ne lui sont pas particulière et appellent sa transformation. La valeur de convention de cet objet disparaît pour eux derrière sa valeur de représentation, qui les entraîne à mettre l'accent sur son côté pittoresque, sur son pouvoir évocateur. (Breton 2008, 687)

Il y a par conséquent révolution de l'objet au sens où celui-ci va être détourné de ses fins premières et recevoir un nouveau nom pour signifier sa fin nouvelle. Ainsi, du fait de ce détournement, le doute devient généralisé sur la fonction ou destination réelle des objets. La réflexion du bricoleur face aux choses devient celle de la pensée sauvage, du surréaliste et de l'anthropologue structuraliste. Puisque la contingence devient le mode d'existence objectif, la trouvaille se voit placée au départ de la pensée théorique même :

[...] l'ambiguïté résultant de son conditionnement totalement ou partiellement irrationnel, qui entraîne la dignification par la trouvaille (objet trouvé) et laisse une marge appréciable à l'interprétation au besoin la plus active (objet trouvé-interprété de Max Ernst) ; de le reconstruire enfin de toutes pièces à partir d'éléments épars, pris dans le donné immédiat (objet surréaliste proprement dit). (2008, 688)

Cette citation de Breton s'applique selon nous de façon exemplaire à la création artistique, à la pensée sauvage et à l'analyse anthropologique, les réduisant à une même série d'opérations : rencontre de la pensée avec un monde concret, des événements, interprétation – qui n'est en fait que le constat de l'agencement sensible du sens dont notre culture, notre pensée, notre sensibilité sont l'émanation immanente – et reconstruction concrète de cette observation dans un objet tiers – culture, mythes, collages, masques, textes d'anthropologue.

Poétique du structuralisme

Si Breton fournit une matrice esthétique-théorique au bricolage, c'est bel et bien Max Ernst, qui fournit une poétique afin d'y voir bien plus qu'une réflexion poétique ou esthétique, à savoir l'infusion, dans la théorie de la pensée sauvage, de l'esthétique

surréaliste de l'objet, du hasard objectif et de l'artiste comme lieu impersonnel des transformations :

C'est des surréalistes que j'ai appris à ne pas craindre les rapprochements abrupts et imprévus comme ceux auxquels Max Ernst s'est plus dans ses collages. L'influence est perceptible dans *La Pensée sauvage*. Max Ernst a construit des mythes personnels au moyen d'images empruntées à une autre culture : celle des vieux livres du XIX^{ème} siècle, et il a fait dire à ces images plus qu'elles ne signifiaient quand on les regardait d'un œil ingénu. Dans les *Mythologiques*, j'ai aussi découpé une matière mythique et recomposé ces fragments pour en faire jaillir plus de sens. (1990, 54)

C'est de l'ordre que provient le sens donné aux parties, non l'inverse. Chez Lévi-Strauss, la pensée sauvage n'est elle-même que l'agencement immanent, et inter-objectif des signes entre eux, constitutifs du sujet qui naît de l'agencement de ses trouvailles.⁴ Comme le remarque Lévi-Strauss plus tard (1983, 328), la pensée sauvage opère par dissection et recomposition, exactement comme le fait Ernst. L'hétérogénéité des parties, leurs différences internes, justifie donc pleinement l'analogie que Lévi-Strauss dresse entre son travail et la notion de collage chez Max Ernst. Chez ce dernier aussi, toute la dynamique de la création ne consiste qu'à assembler sur un plan commun hétérogène aux parties qui y seront disposées des éléments à l'origine dissociés dans l'espace et le temps. L'intuition esthétique du collage est racontée plus tard en ces termes par Max Ernst dans « Au-delà de la peinture » [1936], alors qu'il se trouvait à Cologne :

Un jour de l'an 1919, me trouvant par un temps de pluie dans une ville au bord du Rhin, je fus frappé par l'obsession qu'exerçaient sur mon regard irrité les pages d'un catalogue illustré où figuraient des objets pour la démonstration anthropologique, microscopique, psychologique, minéralogique et paléontologique. J'y trouvais réunis des éléments de figuration tellement distants que l'absurdité même de cet assemblage provoqua en moi une intensification subite des facultés visionnaires et fit naître une succession hallucinante d'images contradictoires, images doubles, triples et multiples, se superposant les unes aux autres avec la persistance et la rapidité qui sont le propre des souvenirs amoureux et des visions de demi-sommeil. Ces images appelaient elles-mêmes des plans nouveaux, pour leurs rencontres dans un inconnu nouveau (le plan de non-convenance). (1970, 258-259)

Comme le montre Werner Spies dans ses travaux sur l'artiste allemand (2008, 348-357), cette attitude face à l'ouverture des images du monde est avant tout permise par un certain rapport aux encyclopédies imagées du XIX^e siècle, des planches desquelles il tire la matière de ses collages. Or, il se trouve que Lévi-Strauss partage avec lui cet intérêt pour les planches d'encyclopédie, et les ressources que leurs images recèlent :

Les mythes mettent en scène toutes espèces d'animaux et de plantes exotiques. Il fallait en offrir des illustrations au lecteur. Le plus souvent, j'ai choisi de vieilles gravures datant d'époques où la zoologie

⁴ Pour aller plus loin, voir Wiseman 2013.

et la botanique n'avaient pas divorcé du folklore. Cela m'a paru plus poétique, et propre à rendre plus vivante la perception des mythes. (Lévi-Strauss 1990, 301)

Si l'anthropologue peut étudier la pensée sauvage, c'est parce qu'il a appris, au contact des surréalistes, non seulement à comprendre le fonctionnement de l'esprit humain par bricolage, mais à lui-même constituer une méthode apte à étudier ce fonctionnement. Le doute, s'il est le fondement philosophique de l'anthropologie, dit Lévi-Strauss dans sa leçon inaugurale, ne provient pas tant de la philosophie, à notre sens, que du surréalisme, sorte d'expérience du terrain née de l'Occident et menée dans l'Occident même.

Ainsi, le pendant du hasard objectif surréaliste de Breton serait chez Lévi-Strauss la pensée sauvage au sein d'une pensée scientifique non plus réductive mais totalisante et concrète, toujours en cours d'intégration de l'événement dans une structure immanente au réel, soit ce que Breton décrit comme une activité « indéfiniment inductive et extensive » (2008, 277). On aurait donc déjà un certain transport du lyrisme surréaliste dans le structuralisme, si tant que l'on puisse qualifier de lyrique une esthétique fondée sur la dissolution de toute autonomie subjective dans la création, et une certaine probité puisque le point de départ de la pensée sauvage demeure la curiosité, l'attention aux détails infinis du sensible qui n'est pas sans rappeler celle de cet œil que Breton disait en ouverture du Surréalisme et la peinture exister « à l'état sauvage » (2008, 349).

Un surréalisme rousseauiste ?

Mais comment expliquer les conséquences éthiques du surréalisme pour l'anthropologue ? Pour comprendre cela, nous devons nous aussi ne pas craindre les rapprochements abrupts et imprévus. On pourrait replacer l'impact du surréalisme sur les sciences humaines dans une histoire plus longue, qui aurait commencé avec Rousseau, et dont le surréalisme aurait « redécouvert » l'esprit. Il est en effet, pour Lévi-Strauss, « le plus ethnographe des philosophes [...] Rousseau, notre maître, Rousseau, notre frère » (2008, 418) et le « fondateur des sciences de l'homme », pour reprendre le titre de sa déclaration de 1962 à l'occasion du 250^e de la naissance du citoyen genevois, « Jean-Jacques Rousseau, fondateur de sciences de l'homme » (1996, 45-56).

Selon Lévi-Strauss, Rousseau est le premier dans la tradition humaniste occidentale à considérer clairement deux choses. D'abord, dans l'Essai sur l'origine des langues, il fonde l'objet et la méthode de l'ethnologie moderne, à savoir l'étude non du semblable mais des différences, différences qui s'observent non quand on observe autour de soi, mais quand on regarde loin : « Quand on veut étudier les hommes, il faut apprendre à porter sa vue au loin ; il faut d'abord observer les différences pour découvrir les propriétés » (1995, 394). Rousseau pose donc au fondement de la connaissance non

l'identification à soi, mais la volonté d'identification à l'autre, en tant qu'autre, et non en tant que semblable.

D'où le deuxième point. L'ethnographe, rappelle Lévi-Strauss dans sa conférence de 1962, n'a plus que son moi : il n'appartient pas au monde qu'il observe, et il a brisé le moule d'évidence de sa société d'origine. Or ce moi lui-même lui devient étranger. Il se prend comme objet autre : « Chaque carrière ethnographique trouve son principe dans des 'confessions', écrites ou avouées [...] Car, pour parvenir à s'accepter dans les autres, but que l'ethnologue assigne à la connaissance de l'homme, il faut d'abord se refuser à soi » (1996, 48). Rousseau est donc l'anti-Descartes. Là où Descartes entend déduire de l'évidence de sa propre pensée son existence vécue, les formes de l'évidence et le monde extérieur, Rousseau s'étudie comme un autre, déclarant, dans la première promenade des *Rêveries du promeneur solitaire* vouloir se mettre à distance de lui-même pour « [se] rendre compte des modifications de [son] âme et de leurs successions », imitant « à quelque égard les opérations que font les physiciens sur l'air pour en connaître l'état journalier » (Rousseau 2012, 43). La structure dialogique de certains écrits autobiographiques de Rousseau (*Rousseau juge de Jean-Jacques*, par exemple), accentuerait cet effort, et dévoile "un 'il' qui se pense en moi" (Lévi-Strauss 1996, 48-49). Ainsi, pour Lévi-Strauss, Rousseau anticiperait sur le Je est un autre rimbaldien : « l'expérience ethnographique doit avérer, avant de procéder à la démonstration qui lui incombe que l'autre est un je » (1996, 49). Dans une telle conception dite d'« objectivation radicale », le Moi est décentré, et ne s'apparaît plus à la conscience que comme un Il qui se pense en moi. Comme l'écrit Patrice Manglier, le propre de l'anthropologie, à la suite de Rousseau, réside dans cette différence du sujet à lui-même par l'objet, car elle « nous renvoie de nous-mêmes une image où nous ne nous reconnaissons pas » (2005, 773-774).

Ce retournement de Descartes est permis, pour Rousseau et Lévi-Strauss, par un primat de la pitié : l'homme immédiatement avant de s'identifier à lui-même s'identifie à l'Autre. Il ne se fonde plus par une transcendance de repli, mais par une identification globale. Cela a pour conséquence, comme il le décrit dans *Le Totémisme aujourd'hui*, une nouvelle relation entre le sujet de la connaissance et son objet, qui n'est plus d'observation froide et détachée, mais d'empathie :

C'est parce que l'homme s'éprouve primitivement identique à tous ses semblables (au nombre desquels il faut ranger les animaux, Rousseau l'affirme expressément), il acquerra, par la suite, la capacité de se distinguer comme il les distingue, c'est-à-dire de prendre la diversité des espèces pour support conceptuel de la différenciation sociale. (2008, 544)

Seulement, cette empathie avec le radicalement étranger, venu d'une autre civilisation, ne consiste pas à se reconnaître soi dans l'autre, ni l'autre en soi, mais à accepter que la place de l'ethnologue dans le monde soit une place radicalement

décentrée par rapport à tout référentiel. L'ethnologue est condamné à ce que Lévi-Strauss appellera plus tard un « regard éloigné », une empathie distante avec un objet qui lui échappe irrémédiablement, depuis un point de vue initial qui devient lui-même de plus en plus incompréhensible.

On retrouverait donc un certain lyrisme rousseauiste qui n'est plus égotisme, mais primat de l'Autre en soi, perception de soi comme Il ; et on retrouverait aussi une probité, parce que le primat de la pitié et de l'Autre met fin à la constitution de l'homme comme sujet transcendantal distinct de la nature, « empire dans un empire », coupure qui fonderait, selon Lévi-Strauss, toute coupure entre nous et les autres, et entre différentes humanités :

Jamais mieux qu'au terme des quatre derniers siècles de son histoire, l'homme occidental ne put-il comprendre qu'en s'arrogeant le droit de séparer radicalement l'humanité de l'animalité, en accordant à l'une tout ce qu'il retirait à l'autre il ouvrait un cycle maudit, et que la même frontière, constamment reculée, servirait à écarter des hommes d'autres hommes, et à revendiquer, au profit de minorités toujours plus restreintes, le privilège d'un humanisme, corrompu aussitôt né pour avoir emprunté à l'amour-propre son principe et sa notion. (1996, 53)

La probité, engendrée par l'objectivation radicale de l'ethnographe, a donc pour source le souci d'expier les crimes du colonialisme depuis 5 siècles, et de laisser enfin place, au sujet du sujet occidental, à l'Autre en soi.

Or tous ces traits, ne les trouvons-nous pas aussi dans le portrait de la collusion entre surréalisme et structuralisme que j'ai dessiné plus tôt ? La réponse « Je est un autre » à la question « Qui suis-je ? », que Lévi-Strauss trouve chez Rousseau, se trouvait déjà dans *Nadja*, où cette même question trouvait en conclusion la réponse suivante : « Un journal du matin suffira toujours à me donner de mes nouvelles » (1992, 753).⁵

La leçon de Rousseau, pour Lévi-Strauss, c'est que le sujet n'est jamais en lui-même que le spectateur des structures inconscientes et des logiques sensibles et symboliques qui le traversent. Pour avoir pris conscience de cela, il faut avoir d'abord opéré dans l'expérience ethnographique un estrangement radical, une crise de reconnaissance où le soi se retrouve comme radicalement différent dans des hommes, des objets, des mythes, des paroles, des villages, des symboles autres. La connaissance ne consiste alors plus à

⁵ On notera par ailleurs en passant que Breton n'ignorait pas l'œuvre de Rousseau, puisqu'il la pastiche dans un moment aussi stratégique que le début du *Surréalisme et la peinture*, consacré à la marchandisation de l'art : « [...] la faute [marchandisation de l'art] en est au premier qui, ayant enclos un paysage ou une figure dans les limites d'une toile, s'avisa de dire : 'Ceci est à moi' (ou 'de moi'), et trouva des gens assez simples, ou assez corrompus, pour le lui passer. » Breton cite ici assez explicitement la célèbre formule de Rousseau dans son *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, au sujet de l'apparition de la société civile suite à la première affirmation de la propriété privée. Il met ainsi en avant, comme Lévi-Strauss (1971), le rapport intrinsèque entre l'art occidental, la marchandisation du réel et une certaine structure sociale.

ramener l'autre à soi, mais à déconstruire le sujet comme pôle transcendantal de croyances, pour aller vers les signes comme signes d'un inconnu. Or cette destitution du sujet transcendantal, de quoi Lévi-Strauss la rapproche-t-il dans *La pensée sauvage*, sinon du hasard objectif surréaliste ? Rousseau et le hasard objectif convergent donc vers la thèse de Lévi-Strauss d'une dissolution du sujet, d'une pensée à l'état sauvage qui ne laisse aucune place entre un nous et un rien : « Le moi n'est pas seulement haïssable : il n'a pas de place entre un nous et un rien » (Lévi-Strauss 2008, 444).

Conclusion

Lorsque Lévi-Strauss reconnaît donc au surréalisme d'avoir apporté aux sciences humaines lyrisme et probité, il signifie deux choses. D'abord, que le surréalisme est l'expression artistique la plus aboutie d'une nouvelle poétique du sujet, ainsi qu'une nouvelle théorie du réel et de la sensibilité.

Ensuite, on peut reconnaître dans ces mots peut-être le même diagnostic que celui formulé par Walter Benjamin, qui en 1929 voyait dans le surréalisme « le dernier instantané de l'intelligentsia européenne ». Seulement, Lévi-Strauss souscrit à cette thèse pour justement déconstruire le primat de l'Occident, et réinscrire ainsi le surréalisme dans « une entreprise, renouvelant et expiant la Renaissance, pour étendre l'humanisme à la mesure de l'humanité » (1996, 44), renouvelant Jean de Léry et Montaigne et l'expiant au présent, dans la lignée de Rousseau et le compagnonnage d'André Breton et de Max Ernst. Le surréalisme serait donc l'un des plus grands représentants de la pensée sauvage en Occident, une pensée qui enseigne la continuité de l'homme avec la nature, de l'esprit avec la matière et de l'intelligible avec le sensible, comme il l'écrit dans « Structuralisme et écologie » en 1972 :

Les cultures dites primitives, qu'étudient les ethnologues, leur enseignent que la réalité peut être signifiante en deçà du plan de la connaissance scientifique, sur celui de la perception par les sens. Elles nous encouragent à un empirisme et un mécanisme démodés, et à découvrir une secrète harmonie entre cette quête du sens, à quoi l'humanité se livre depuis qu'elle existe, et le monde où elle est apparue et où elle continue de vivre : monde fait de formes, de couleurs, de textures, de saveurs et d'odeurs... Nous apprenons ainsi à mieux aimer et à mieux respecter la nature et les êtres vivants qui la peuplent, en comprenant que végétaux et animaux, si humbles soient-ils, ne fournissent pas seulement à l'homme sa subsistance, mais furent aussi, dès ses débuts, la source de ses émotions esthétiques les plus intenses et, dans l'ordre intellectuel et moral, de ses premières et déjà profondes spéculations. (1983, 165-166)

En un mot, Lévi-Strauss en mêlant au surréalisme un ensemble de réflexions sur l'humanisme, en arrive à une conversion éthique de principes esthétiques et surréalistes majeurs comme la critique du sujet, du rationalisme, la valorisation du hasard, et la

réconciliation entre « le moi et l'autre, ma société et les autres sociétés, la nature et la culture, le sensible et le rationnel, l'humanité et la vie » (Lévi-Strauss 1996, 56).

BIBLIOGRAPHIE

- BONNET, W. 1929. "Le surréalisme, le dernier instantané de l'intelligentsia européenne". In *Œuvres II*, trad. Maurice de Gandillac, Paris : Gallimard, coll. Folio.
- BRETON, A. 1985 [1924]. "Manifeste du surréalisme". In *Manifestes du surréalisme*. Paris : Gallimard, Folio Essais.
- . 1991 [1957]. *L'Art magique*. Paris : Éditions Phébus.
- . 1992 [1937]. *L'Amour fou*. In M. Bonnet, P. Bernier, M.-C. Dumas, J. Pierre (eds.). *Œuvres complètes*, t. II. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- . 1999. "Entretiens radiophoniques, XII". In M. Bonnet, P. Bernier, M.-C. Dumas, J. Pierre (eds.). *Œuvres complètes*, t. II. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- . 2008 [1928-1965]. *Le Surréalisme et la peinture*. In M. Bonnet, P. Bernier, M.-C. Dumas, J. Pierre (eds.). *Œuvres complètes*, t. II. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- BRIDET, G. 2001. "Objectivation de la réalité et réalité objective (Breton/Caillois)". *Mélusine*, XXI : 71-85.
- CHARBONNIER, G., LÉVI-STRAUSS, C. 1961. *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*. Paris : Presses Pocket.
- DEBAENE, V. 2010. "Breton, 1948-1966 : 'Tu ne connaîtras jamais bien les Mayas'" In *L'adieu au voyage, l'ethnologie française entre science et littérature*, Paris : Gallimard, 389-400.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. 1991. *Qu'est-ce que la philosophie ?*. Paris : Éditions de Minuit.
- DEVEY, É. 2022. "Donc, de quoi parle-t-on ? Breton, Lévi-Strauss, et l'art magique". *Bérose - Encyclopédie internationale des histoires de l'anthropologie*, Paris.
- ERIBON, D., LÉVI-STRAUSS, C. 1990. *De près et de loin, suivi de Deux ans après*. Paris : Odile Jacob.
- ERNST, M. 1970. *Écritures*, Paris : Gallimard.
- JENNY, L. 2002. *La fin de l'intériorité: théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*. Paris : PUF.
- LÉVI-STRAUSS, C. 1964. *Mythologiques*, vol.1, Le Cru et le cuit. Paris : Plon.
- . 1971. *Mythologiques*, vol. 4, L'Homme nu. Paris : Plon.
- . 1982. *Le Regard éloigné*. Paris : Plon.
- . 1996 [1973]. *Anthropologie structurale deux*. Paris : Plon.
- . 2003. "Un dictionnaire intime", propos recueillis par D.-A. Grisoni. *Le Magazine littéraire*, hors-série n°5.
- . 2008 [1962]. *La Pensée sauvage*. In V. Debaene, F. Keck, M. Mauzé, M. Rueff (eds.). *Œuvres*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- . 2008 [1961]. *Le Totémisme aujourd'hui*. In V. Debaene, F. Keck, M. Mauzé, M. Rueff (eds.). *Œuvres*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- . 2008 [1955]. *Tristes tropiques*. In V. Debaene, F. Keck, M. Mauzé, M. Rueff (eds.). *Œuvres*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- LOYER, E. 2015. *Lévi-Strauss*. Paris : Flammarion.

- MANGLIER, P. 2005. "La parenté des autres. (À propos de Maurice Godelier, Métamorphoses de la parenté)". *Critique*, 701 : 758-774.
- RICOEUR, P. 2015 [1969]. *Le Conflit des interprétations*. Paris : Points-Seuil.
- ROUSSEAU, J.-J. 1995. *Œuvres complètes*, vol. 5. In B. Gagnebin, M. Raymond (eds.). Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- SPIES, W. 2008. *Max Ernst Collages – The Invention of the Surrealist Universe*, vol. 1. Trad. J. W. Gabriel. New York : Abrams ; Berlin University Press.
- WISEMAN, B. 2013. "The Archeology of Perceptible Worlds". *Yale French Studies*, 123 : 166-186.

SOPHIE IRELAND

SURREALISME ET PHOTOJOURNALISME

La beauté convulsive, une réponse au désastre ?

ABSTRACT: This study assesses the status of convulsive beauty defined by Breton in Cartier-Bresson's photojournalistic practice. By examining Cartier-Bresson's presentation of his own work as a photojournalist, his comments on his Surrealist heritage and the founding texts of Surrealism, the study explores how convulsive beauty that generates new impressions, leading to new representations and subversive questioning, fits with Cartier-Bresson's career and raise issues that align with the objectives of Magnum Photos' founding reporters, who were keen to question the state of the world, resist oppression, and commit to peace.

KEYWORDS: Poetry; Reporting; Automatism; Subversion.

Confronté aux affres de la Première Guerre, Breton (1999) demande secours aux poètes de son temps pour faire « entrer quelque lumière » dans la situation d'alors qu'il identifie à une « fosse aux murènes » (436). Mais il ne parvient pas à trouver dans la beauté poétique qui lui est contemporaine un « talisman » (439) contre l'horreur. Il se détourne dès lors de la littérature, et tout en recherchant de nouvelles possibilités de vivre, il découvre une beauté autre. Il s'attache à définir cette beauté et met ainsi au jour les particularités de la poétique surréaliste, où de nouveaux rapports entre art et réel sont envisagés. Il constate, au sortir de la Seconde Guerre mondiale, que « tout en exprimant l'angoisse de son temps, le surréalisme a réussi à donner une figure nouvelle à la beauté » (725).

Lorsqu'en 1952, dans un climat où la communauté internationale se propose de construire un monde de paix, Cartier-Bresson formule les caractéristiques de sa démarche photographique à la demande de son ami Tériade, qui fut l'éditeur de la revue surréaliste *Minotaure*, ses déclarations révèlent l'influence de la beauté surréaliste sur sa pratique de photojournaliste. Entré en contact avec les surréalistes dès les années 1920, ce n'est qu'une cinquantaine d'années plus tard qu'il déclarera explicitement que « toute [sa] formation a été surréaliste » en avouant : « Je me sens toujours très proche du

mouvement surréaliste. »¹ L'attrait de Cartier-Bresson pour ce mouvement s'exprime dans son rapport au reportage, et les références qu'il y fait dévoilent le statut de la beauté convulsive dans son activité qui marque aujourd'hui encore le champ du photojournalisme. Nous étudierons ici la portée de cette beauté dans le parcours de Cartier-Bresson qui fait face au désastre du monde et photographie des réalités en prise directe avec les grands événements du XX^e siècle. Nous évaluerons tout d'abord son rôle de passeur du surréalisme dans le domaine de la photographie de presse en nous appuyant sur les propos dans lesquels il présente sa manière de procéder. Puis nous examinerons comment la beauté convulsive définie par Breton est à même de donner au reportage sa valeur subversive, visant à accompagner le désir d'émancipation. Une telle réflexion conduira à réenvisager l'une des grandes caractéristiques des avant-gardes, où le déni d'activité artistique se nourrit de fascination pour la vie à « perdre haleine » (Breton 1988, 744).

I. Le photojournalisme de Cartier-Bresson, un surréalisme *sous roche*?

Avant même de se consacrer à la photographie, Cartier-Bresson assiste quelque temps aux réunions surréalistes – comme il le rapporte dans un texte paru en postface du *Paysan de Paris* d'Aragon (Cartier-Bresson 1994, 157-158) – et noue de fortes amitiés avec des artistes du mouvement. Bien que ses déclarations sur le reportage comportent de fortes ressemblances avec celles de Breton sur la beauté surréaliste, il ne fut pas partie prenante du mouvement, et ne mentionna pas l'attrait qu'il exerçait sur lui durant sa collaboration à l'agence de presse photographique qu'il créa avec Capa et Seymour.

De l'apostrophe à l'aveu d'allégeance

Dans les années 1920, Cartier-Bresson (2023), pour qui « peindre et changer le monde comptaient plus que tout » (117), pratique la peinture au sein de l'Académie de Lhote qui le surnomme « petit surréaliste. »² Cette appellation en annonce une autre, au sens, cette fois, non d'*apostrophe* mais d'*étiquette*. Capa, avec qui il se lie dans les années 1930 lorsque tous deux travaillent pour le grand quotidien *Ce Soir* et pour le magazine *Regards*, l'incitera à se défaire de cette « étiquette de photographe surréaliste » (Cartier-Bresson 2023, 105) en 1947, au moment où ensemble, accompagnés de Seymour, ils fondent l'agence Magnum Photos et où le Musée d'art moderne de New York consacre une rétrospective à Cartier-Bresson. Dans un entretien de 1974, Cartier-Bresson (2023)

¹ v. conférence donnée à l'International Center of Photography, New York, 1974 (Chéroux 2008, 43).

² Cartier-Bresson, dans ses entretiens, revient à plusieurs reprises sur cet épisode (Cartier-Bresson, Montier 2009, 216).

rapporte en effet que Capa l'avait immédiatement mis en garde en exprimant la dichotomie généralement opérée entre surréalisme et photojournalisme : « Attention aux étiquettes ! C'est sécurisant. Mais on va t'en coller une dont tu ne te remettras pas ! Celle de petit photographe surréaliste. Tu vas être perdu, tu vas devenir précieux et maniéré. Prends plutôt l'étiquette de photojournaliste, et garde le reste dans ton petit cœur » (105). Cartier-Bresson ajoute : « Je n'ai donc jamais parlé du surréalisme, cela ne regarde que moi. Et ce que je veux, ce que je recherche, c'est mon affaire. Sinon je n'aurais jamais de reportage » (106).

En 1995, comme pour assurer, malgré les paradoxes apparents, sa double fidélité au reportage et au surréalisme, il publie une série de photographies de Breton datant de 1961, accompagnée d'un texte intitulé *André Breton, Roi Soleil*. Dans l'une des images prises au café où se réunissent les surréalistes, un journal se trouve dans la partie centrale : Alain Joubert présente la une de France-Soir qui annonce le « plan breton » lancé par Michel Debray. Le photographe est présent sur l'image ; il se tient à la lisière du groupe, et son reflet – seulement – y est inclus. Une telle composition rappelle l'importance de la photographie de groupe dans le surréalisme qui répond, dès ses débuts, au désir d'affirmer la place de l'action collective et de subvertir les caractéristiques d'un type d'images codifié. Ce tirage est en quelque sorte une variation sur la photographie surréaliste de groupe, et à cet égard, Cartier-Bresson y interroge les signes d'appartenance au mouvement surréaliste, longtemps après avoir lui-même reçu l'appellation « surréaliste » de Lhote et la mise en garde de Capa contre les étiquettes. En outre, bien que publiée en plaquette aux éditions Fata Morgana, cette photographie a été prise à l'occasion d'une commande du magazine *Queen* (Assouline 1999, 270). Cartier-Bresson unit ainsi – par la présence de la une sur l'image, par son reflet sur la photographie de groupe, comme par le mode de publication – activité surréaliste et pratique journalistique.

Si le reflet de Cartier-Bresson sur une photographie commandée par un magazine représentant le groupe surréaliste ne peut être tenu pour une signature surréaliste, il s'avère être davantage que le signe d'un héritage surréaliste. Il apparaît en effet comme la revendication de l'attachement, tout au long de sa vie, du photojournaliste au surréalisme. Dès lors, Cartier-Bresson fait fi des critiques soucieux de repérer les marques de cet attachement dans les photos de ses débuts, les opposant à celles prises après la fondation de Magnum (Cartier-Bresson 2023, 301), et parfois aussi à celles de la période où, partisan du communisme, il signait Cartier. Il apparaît ainsi que son photojournalisme se constitue au miroir du surréalisme, incitant à réévaluer les oppositions entre art et reportage qui accompagnent les débuts de la modernité poétique. Cartier-Bresson (2023) reviendra sur ces antagonismes en prônant, face aux « événements qu'on qualifie "d'actualités" », une photographie qui est « la poésie de la réalité de la vie » (48-49), comme en écho à Mallarmé qui, dans « Un spectacle

ininterrompu » distinguait ainsi le regard du poète des observations du reporter : « Je veux, en vue de moi seul, écrire comme frappa mon regard de poète, telle Anecdote, avant que la divulguent des reporters pour la foule dressée à assigner à chaque chose son caractère commun » (Mallarmé 2003, 90). Cette opposition par-delà laquelle le « Grand fait divers » de Mallarmé se fait « poésie de journalisme » donne à la modernité littéraire l'une de ses grandes lignes de démarcation (Boucharenc 1984, 10). C'est cette même ligne de démarcation qui se retrouve dans les réactions que suscite, dans le domaine de la photographie, le lien de Cartier-Bresson au surréalisme.

Ces réactions manifestent un questionnement qui ressurgit dans le débat sur la portée de la photographie dont s'emparent les membres de l'agence Magnum, de ses débuts à nos jours, et transparaît dans les catégories « photo d'art » et « photo de reportage » ; elles permettent d'interroger l'enjeu du recours au surréalisme dans la confrontation au réel et d'étudier comment le surréalisme libère l'art de toute tour d'ivoire.

Le photojournalisme et la pratique de l'automatisme

Cartier-Bresson, dans sa postface au *Paysan de Paris*, révèle que *La Révolution surréaliste* et *Le Surréalisme au service de la révolution* ont nourri son enthousiasme pour une certaine conception de la vie. Il repousse à plusieurs reprises ce qu'il nomme l'esthétique surréaliste au profit de l'éthique³ (Cartier-Bresson 2023, 128). Pour lui, la beauté surréaliste a trait, sans ambages, à une façon de vivre. Breton (1999) d'ailleurs, dans un texte de 1947 rappelle à ceux qui « s'inquiètent de savoir quel criterium permet de décider qu'une œuvre plastique est surréaliste ou non [...] que ce critérium n'est pas d'ordre esthétique » (754). Cartier-Bresson (2023) rapporte que la conception du surréalisme par Breton lui plaisait beaucoup, il relève alors « le rôle du jaillissement et de l'intuition et surtout, l'attitude de révolte, » ajoutant : « En art, mais aussi dans la vie » (165). Il mentionne aussi le dégoût qu'il éprouve pour le monde d'après-guerre, à l'instar des surréalistes (291) et assure de nouveau dans les années 1990 que « la société est atroce, » nommant alors certains de ses amis plasticiens à même de conjurer toute perte de confiance en la vie, avant d'indiquer la particularité de la photographie en contact avec la réalité quotidienne : « il y a la vie de tous les jours qui palpète » (France Culture 1991). Il restera attiré par le primat de la vie que clame Breton. « Plutôt la vie » de *Clair de Terre*, devient pour lui « D'abord la vie » (Cartier-Bresson 2023, 168), comme en écho à cette confiance de Breton (1988) qui avoue trouver dans la beauté surgissant du réel le plus concret des raisons de tenir encore à la vie : « Plus je me suis trouvé parfois de raisons d'en finir avec elle, plus je me suis surpris à admirer cette lame quelconque de parquet : c'était vraiment comme de la soie, de la soie qui eut été belle comme l'eau » (402). La reconnaissance de la beauté, dès lors, lui vaut de se maintenir en vie. Plus

³ Il confie d'ailleurs en 1991 : « J'ai toujours adhéré à l'éthique surréaliste » (2023, 239).

radicalement encore, il affirme que « les seuls tableaux qu'il aime [...] sont ceux qui tiennent devant la famine » (Breton 2008, 363), ce qui implique une pratique artistique fondée sur la décence et la dignité, loin du repli « précieux et maniéré » que mentionne Capa lorsqu'il met en garde Cartier-Bresson contre les risques de l'étiquette « surréaliste ». Dès les premières manifestations du surréalisme, la beauté s'affranchit de buts à caractère ornemental. Breton montre aussi que l'automatisme est à l'origine d'images donnant figure nouvelle à la beauté : « l'image, telle qu'elle se produit dans l'écriture automatique, en a même constitué pour moi un exemple parfait. » Il se réfère ici à l'exemple parfait du sentiment de la chose révélée que suscite la beauté : « une telle beauté ne pourra se dégager que du sentiment poignant de la chose révélée, que de la certitude intégrale procurée par l'irruption d'une solution qui, en raison de sa nature même, ne pouvait nous parvenir par les voies logiques ordinaires. » Il précise aussi qu'elle a le caractère de la trouvaille, qui « a le pouvoir d'agrandir l'univers, de le faire revenir partiellement sur son opacité » (Breton 1992, 682). Soupault (1981), de même, confiera que par l'écriture automatique, il se sentit « merveilleusement délivré, » ayant « découvert une issue, une possibilité d'aller plus avant » (77). Au cours de recherches entreprises « en dehors de toute préoccupation esthétique » (Breton 1988, 328), les deux jeunes gens découvrent l'automatisme et retrouvent instantanément la possibilité de vivre. La beauté qui surgit de cette expérience est liée à ce qu'ils trouvent lorsqu'ils cherchent à répondre avec lucidité au désarroi de vivre et à l'horreur du monde ; elle définit durablement la beauté surréaliste.

Si Crevel est à l'initiative des premières expériences de sommeils hypnotiques au sein du surréalisme, il est aussi celui qui prononce une conférence intitulée « la photographie qui accuse » à l'occasion d'une exposition de l'AEAR qui compte plusieurs photos de Cartier-Bresson. Les photographies rassemblées sous le titre « La photographie comme arme de classe » sont vues comme des documents de la vie sociale, « ce qui était ce qu'on appelle maintenant le reportage » précisera plus tard Cartier-Bresson (Cartier-Bresson, Montier 2009, 310) qui se montre en effet sensible à ce double intérêt que porte le surréalisme au dépassement de l'expression contrôlée et à la production de document. Son rapport à la photographie témoigne d'une attitude qui s'apparente à celle que requiert l'automatisme, comme le fait remarquer Pieyre de Mandiargues. Il note que Cartier-Bresson, « n'a rien d'un esthète, » qu'il « n'est jamais en quête de la belle image » (1985, 31) et que « du Leica qui jamais ne le quittait, il se servait [lui semble-t-il] à la manière un peu dont les surréalistes cherchaient à se servir de l'écriture automatique, comme d'une fenêtre que l'on a décidé de tenir toujours ouverte aux apports de l'inconscient et de l'imprévu, dans l'attente de la beauté merveilleuse qui peut surgir à tout moment et qui, si l'on manque à la saisir, ne se présentera plus » (1975, 69). Et en effet, pour Cartier-Bresson (2023), « le Leica est un appareil enregistreur, ce n'est pas un appareil à faire de belles photos » (141). Il révèle aussi la leçon de son appareil :

« Mon Leica m'a dit que la vie est immédiate et fulgurante » (Cheroux 2008, 90). Dès 1952, dans *Images à la sauvette*, il exprimait ce déni de l'art en précisant à propos de la composition de l'image, qu'elle s'effectue à « la vitesse d'un réflexe et nous évite heureusement d'essayer de faire de "l'Art". » Le document photographique s'avère ainsi procéder d'une pratique de l'automatisme.

En 1976, il établit au demeurant le lien entre sa démarche et l'automatisme par l'entremise d'une citation de Breton placée en exergue de l'un de ses livres : « Positivement, il est bien vrai qu'il n'attend personne » (Cartier-Bresson 1976). Comme Breton (1999) le précise, il évoque là, le héros d'une pièce née des expériences d'écriture automatique faites avec Soupault en 1920 et poursuit : « il n'a pris aucun rendez-vous, mais du fait même qu'il adopte cette posture ultra-réceptive, c'est qu'il compte bien par là aider le hasard, comment dire, se mettre en état de grâce avec le hasard, de manière à ce que se passe quelque chose, à ce que survienne quelqu'un » (514). Cartier-Bresson (1994), comme en écho à cette attitude de réceptivité, manifeste son souci « d'autoriser l'imagination à se développer selon la nature ; de s'oublier soi-même, et d'abandonner la pensée »⁴ (157) tout en autorisant l'inconscient et la sensibilité à fonctionner ensemble.⁵ Breton (1988) confie dans le *Manifeste du Surréalisme*, les principes de la « composition surréaliste » : « si telle ou telle phrase de moi me cause sur le moment une légère déception, je me fie à la phrase suivante pour racheter ses torts, je me garde de la recommencer ou de la parfaire. Seule la moindre perte d'élan pourrait m'être fatale [...]. C'est à une miraculeuse compensation d'intervenir – et elle intervient » (341). De même, pour Cartier-Bresson (2023), la photographie est « faite avec intuition, » sans qu'on puisse « corriger » : « S'il le faut c'est avec la photo suivante » (106).

Sa démarche de reporter met en œuvre une pratique qu'il emprunte au surréalisme, et dont il élargit la portée. L'automatisme n'est plus seulement une « photographie de la pensée » tel que le définissait Breton en ouverture d'une exposition de Max Ernst en 1923, il s'apparente à l'attitude que Cartier-Bresson, par son rapport à la soudaineté, met en œuvre. À la question « Avez-vous été surréaliste ? », il répond : « plutôt surréalisant » (Cartier-Bresson 2023, 268) – comme pour laisser entendre que pour lui la photographie est une *réalisation* de l'automatisme. De plus, il ne s'en tient pas à l'exploration du « fonctionnement réel de la pensée » (Breton 1988, 328), mais, à cette définition que Breton donne du surréalisme, il ajoute l'exploration du fonctionnement du réel par-delà toute approche sommaire. En regard de la déclaration de Breton annonçant que « l'on risque fort de sortir du surréalisme si l'automatisme cesse de cheminer au moins *sous roche*, » il s'avère que dans le photojournalisme de Cartier-Bresson sourd une démarche caractéristique de l'automatisme, et que partant, le

⁴ Le texte a paru en anglais ; nous traduisons.

⁵ v. aussi à ce sujet l'entretien de 1973 (Cartier-Bresson 2023, 113).

surréalisme y chemine *sous roche*. Les débuts du photojournalisme et du surréalisme accompagnent une même conscience du désastre du monde et un même désir d'y faire front. Pour Cartier-Bresson et pour Breton, l'automatisme sera révélateur d'une beauté porteuse de caractéristiques semblables. Quelles sont les caractéristiques de cette beauté que mettent au jour Cartier-Bresson et Breton en cherchant à réédifier les possibilités de vivre ?

II. La beauté convulsive, un journalisme sous roche ?

Dans *Images à la sauvette* se retrouvent les traits saillants du surréalisme tel qu'il est présenté dans *Le Manifeste* de 1924. Capa, toutefois, considère que ce livre est une « bible pour les photographes. »⁶ Ainsi photographies de reportage et images surréalistes entretiennent nombre d'affinités, si bien que la beauté convulsive, à même de susciter la surprise, d'engendrer des impressions inédites sources de représentations nouvelles et de questionnements subversifs, s'accorde avec l'exercice du photojournalisme.

Dépayser les sensations : photographie de reportage et image surréaliste

Cartier-Bresson se réfère au reportage et à la poésie en employant des termes semblables qui reprennent ceux de la définition de l'image surréaliste. Il déclare :

Parfois une photo unique dont la forme ait assez de rigueur et de richesse, et dont le contenu ait assez de résonance, peut se suffire à elle-même ; mais cela est rarement donné ; les éléments du sujet qui font jaillir l'étincelle sont souvent épars ; on n'a pas le droit de les rassembler de force, les mettre en scène serait une tricherie ; d'où l'utilité du reportage ; la page réunira ces éléments complémentaires répartis sur plusieurs photos. (Cartier-Bresson 2014)

Il confiera plus tard qu'il estime que « la poésie est l'essence de toute chose, » précisant : « la poésie contient deux éléments qui entrent tout d'un coup en conflit, c'est une étincelle entre deux éléments. Mais elle se donne très rarement et on ne peut aller à sa recherche [...]. Cela ne vient que si [...] vous vivez totalement en vous immergeant dans la réalité » (Cartier-Bresson 2023, 113). Tandis que Breton, dans *Le Manifeste du Surréalisme* affirme : « Si l'on s'en tient, comme je le fais, à la définition de Reverdy, il ne semble pas possible de rapprocher volontairement ce qu'il appelle "deux réalités distantes". Le rapprochement se fait ou ne se fait pas voilà tout. » Il poursuit :

C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, *lumière de l'image*, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles. La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue ; elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel

⁶ Lettre de Capa à L. Silon, 6 octobre 1953, FHCB (Cartier-Bresson 2014)

entre les deux conducteurs. Lorsque cette différence existe à peine comme dans la comparaison, l'étincelle ne se produit pas. Or il n'est pas, à mon sens, au pouvoir de l'homme de concerter le rapprochement de deux réalités si distantes [...] l'atmosphère surréaliste créée par l'écriture mécanique [...] se prête particulièrement à la production des plus belles images. (Breton 1988, 337-338)

Breton, qui face à la Grande Guerre cherchait « quelque lumière, » se fait ici le témoin d'une nouvelle clarté : « [l'esprit] va, porté par ces images qui le ravissent... C'est la plus belle des nuits, *la nuit des éclairs* : le jour, auprès d'elle est la nuit. » Il observe que « l'esprit se convainc peu à peu de la réalité suprême de ces images. » Puis il cite des exemples de ces images, commençant par Lautréamont. Or dans *L'Amour fou*, considérant qu'il a désormais associé la beauté surréaliste à la beauté convulsive, il souligne que « Les "beau comme" de Lautréamont [en] constituent le manifeste même » (Breton 1992, 679). C'est à la réalité de ces images que semble se référer Cartier-Bresson (2023) lorsqu'il affirme, faisant d'ailleurs allusion à Lautréamont⁷, que « la vie ressemble à une table d'opération, tout est groupé, on y trouve cette composition, toujours plus riche que le produit de l'imagination » (119). Pour Cartier-Bresson, dès lors, le réel a la teneur des images surréalistes. Il dévoilera cet héritage du surréalisme : « c'est au surréalisme que je dois allégeance, car il m'a appris à laisser l'objectif photographique fouiller dans les gravats de l'inconscient et du hasard » (Cartier-Bresson 1995). Il rapprochera l'attitude des surréalistes face au hasard à celle des reporters : « Ce qu'a écrit Breton [...] sur le hasard objectif me paraît s'appliquer exactement à ce que des gens appellent le photojournalisme, le reportage. » Il continue en soulignant que la photographie de reportage « est une espèce de chose intuitive qui colle à la réalité et qui sort de très profond en soi-même » (Cartier-Bresson 2023, 125). Aussi les photographies de reporters pourraient-elles apparaître comme des photographies de rêves. Et en effet, à la question de savoir s'il photographie ses rêves, Cartier-Bresson répond « Bien sûr ! » lors d'une rencontre avec des photographes à Moscou alors qu'il a déjà documenté les funérailles de Gandhi, la décolonisation en Inde, la guerre du Cachemire, l'arrivée du communisme au pouvoir en Chine et le quotidien à Moscou en 1954. Il relate cet échange en précisant : « c'était important, à mon avis, de s'élever contre le dogmatisme et d'évoquer l'intuition : ce dont on rêve, ce qui sort de soi quand on ne s'en rend pas compte. Pour moi c'est l'une des grandes choses qu'apporte la photographie » (Cartier-Bresson 2023, 105). Cartier-Bresson soutient une pratique du reportage dont les racines pourraient être perçues dans les propos de Mallarmé (2003), s'étonnant « qu'une association entre les rêveurs, y séjournant, n'existe pas, dans toute grande ville, pour subvenir à un journal qui remarque les événements sous le jour propre

⁷ « Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie » in LAUTRÉAMONT, *Chants de Maldoror* [1869], cité avec une illustration de Man Ray dans *Minotaure*, n°3-4, décembre 1933.

au rêve » (91). Les propos du photographe sur le rêve et le reportage semblent en outre répondre à Breton qui, dans *Le Manifeste du Surréalisme* déclarait croire « à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité, si l'on peut dire. »

Cartier-Bresson traite donc les données de la veille comme on perçoit les éléments d'un rêve au réveil. La photographie n'est que la fixation d'une situation fugace, elle en retient des bribes, rapproche diverses composantes et expose une réalité qui ne saurait être univoque. C'est à une réflexion sur l'usage du document qu'invite la question posée à Cartier-Bresson lors de son passage à Moscou. Ce dernier déclare qu'il n'a « aucun message à délivrer, rien à prouver : voir et sentir, et c'est l'œil surpris qui décide, » exprimant ainsi sa « propension à l'inexpliqué. »⁸ Il revendique un rapport à l'image propre à interroger le réel et à s'affranchir des sens assignés ; l'appareil photo « pos[e] ses points d'interrogation. »⁹ Par cette démarche, il incite à étendre à la photographie de reportage l'analyse de Petr Král qui, à propos des photographies surréalistes, considère que « l'effort du spectateur pour [les] déchiffrer serait même leur principal "message" : la réalité comme objet d'inquiétude et d'interrogation permanente, plutôt que comme support d'une signification précise » (Jaguer 1982, 218). La photographie, telle qu'envisagée par Cartier-Bresson, de même, est le lieu d'une remise en cause de notre rapport au monde. Elle se fait l'agent d'une révolte, et transpose « l'acte surréaliste le plus simple de tirer dans la foule » (Breton 1988, 782-783) en tir photographique – en une proposition visuelle nous sauvant des carcans de l'ordinaire. Dans ce processus, la question de la forme est pour Cartier-Bresson essentielle ; il mentionne à cet égard « la reconnaissance d'un ordre plastique salvateur, contre la désagrégation par le banal, le chaos et l'oubli » (Cartier-Bresson, Montier 2009, 276).

La forme n'est pas envisagée comme un enjolivement ; elle est, semblablement à ce qu'énonce Breton (1992), empruntant à la pensée de Hegel, la figuration d'une force (681). C'est aussi dans la forme que transparait pour Cartier-Bresson (2014) le sens de ce qui advient : « une photographie est pour moi la reconnaissance simultanée, dans une fraction de seconde, d'une part de la signification d'un fait et de l'autre d'une organisation rigoureuse des formes perçues visuellement qui expriment ce fait. » Il ajoute : « En photographie, cette organisation visuelle ne peut être que le fait d'un sentiment spontané des rythmes plastiques. » Cette conception de la composition fait écho aux développements de Breton (1999) sur la beauté convulsive telle qu'exposée dans les premières pages de *L'Amour fou*, ainsi qu'à son insistance à reconnaître dans l'automatisme, le « seul mode d'expression graphique qui satisfasse pleinement l'œil en réalisant l'unité rythmique » (754). Aussi l'aspect formel d'une composition répond-il à la structure inhérente de ce qui survient et se déploie ; il n'est pas le fruit d'un calcul visant

⁸ Comme le formulait Guillermo de Torre en 1934 dans un article de *Luz*.

⁹ v. entretien avec Patrick Ferla.

à l'harmonie. Cartier-Bresson qui relie sa pratique de photojournaliste à sa conception du surréalisme dans sa postface au *Paysan de Paris* précise le rôle de la sensibilité qui conjuguée à l'attention portée à l'inconscient, permet à une « une géométrie inspirée des sujets [de] s'affirmer en une beauté de la forme. » On retrouve dans sa formulation l'intérêt pour la réceptivité qui préside à l'automatisme, mais aussi l'importance du « sentiment de vie organique » (Breton 1999, 754) – qui pour Breton (1992) peut, à elle seule, donner à une œuvre plastique son caractère surréaliste, et le refus de « fonder la beauté formelle sur un travail de perfectionnement volontaire auquel il appartiendrait à l'homme de se livrer » (681). Julien Levy affirme d'ailleurs que les prises de vue de Cartier-Bresson « étaient la manifestation de ce qu'André Breton appelait la "beauté convulsive" » (Chéroux 2013, 203).¹⁰

Trouver de ses nouvelles : déni de littérature et recours à la presse

Dans *Nadja*, l'insertion d'un grand nombre de photographies participe du déni de préoccupations artistiques de Breton (1988), qui voulait que ce livre soit « un document pris sur le vif » (646). La référence à la presse qui fait de l'« avant-dire » une « dépêche retardée » témoigne aussi du souci de situer le livre en marge des visées littéraires. À la fin de *Nadja*, Breton (1988) se réfère de nouveau à la presse en confiant « qu'un journal du matin suffira toujours à [lui] donner de [s]es nouvelles » avant d'annoncer : « la beauté sera convulsive ou ne sera pas » (753). Ce livre, qui s'achève sur une telle proclamation figurant immédiatement après la retranscription d'une coupure de presse, s'ouvrait, à la suite de la dépêche retardée, sur des considérations vertigineuses introduites par la question « Qui suis-je ? » En regard de la double injonction figurant au fronton du temple de Delphes dédié à la divinité de l'art et de la beauté – « connais-toi toi-même » et « rien de trop » – l'interrogation de Breton se présente comme une brèche ouvrant sur de profondes inquiétudes, et la déclaration finale annonçant la disharmonie et la démesure récuse l'exigence du « rien de trop ». Ainsi, les formules aux seuils du récit surréaliste, alliant le souci de la connaissance de soi à la caractérisation de la beauté, reprennent, en les subvertissant, les préceptes gravés dans la pierre du temple antique – tout en se référant aux écrits imprimés dans l'urgence sur la « feuille hâtive du journal » (Mallarmé 2003, 222). Dans les premières lignes de *L'Amour fou*, lorsque Breton (1988) aborde la « beauté nouvelle » en citant « la beauté "envisagée exclusivement à des fins passionnelles" » présente dans *Nadja*, il rappelle : « j'insiste sur le fait qu'il est impossible de s'y tromper : c'est vraiment comme si je m'étais perdu et qu'on vînt tout à coup me donner de mes nouvelles » (678-679). La coupure de presse qui précède l'annonce de la beauté surréaliste, faisant état d'une aviatrice en détresse, s'avère en mesure de le renseigner sur lui-même. La beauté est ici indissociable de ce qui

¹⁰ v. Levy 1975.

indique au sujet éperdu sa situation pour le remettre en contact direct avec le réel. De même, Cartier-Bresson (2023) fait valoir la portée autobiographique du reportage en affirmant, à plusieurs reprises dans ses entretiens, que photographier le monde, c'est tenir son journal.

La première photographie de *L'Amour fou* associée aux termes « explosante-fixe » expose la force irréprensible dont la beauté convulsive porte les traces. Symétriquement à cette photographie d'une danseuse de flamenco par Man Ray, l'image qui clôt le livre qui s'était ouvert sur une dépêche est l'une des photographies prises en reportage par Cartier-Bresson, envoyé par Vu à Séville pour couvrir les élections de 1933 – ce sera son premier reportage publié. Breton définit ainsi la beauté convulsive dans des textes se référant à des données journalistiques. Cette dernière photo compte vraisemblablement parmi celles présentées à New York en 1935¹¹ à la galerie Julien Levy, qui joua un rôle essentiel dans la diffusion du surréalisme aux États-Unis et dont les « objectifs principaux étaient de promouvoir la photographie comme une forme d'art en soi » (Levy 1977, 7).¹² Dans *L'Amour fou*, cette image a un statut tout autre ; elle n'est présentée ni comme une œuvre d'art, ni comme une image de reportage. Elle figure en regard de considérations que Breton développe « dans l'intervalle des journaux qui relataient plus ou moins hypocritement les épisodes de la guerre civile en Espagne. » Se sentant, via son enfant, « retenu par ce fil qui est celui du bonheur, tel qu'il transparait dans la trame du malheur même, » il mentionne « tous les petits enfants des miliciens d'Espagne » à l'heure où les hommes « sans erreur possible et sans distinction de tendance voulaient coûte que coûte en finir avec le vieil "ordre" » et se rappelle ceux qu'il a vus courant dans les rues de Tenerife quelques mois plus tôt (Breton 1992, 784). Ces propos font écho au « monument à la victoire et au désastre » auquel il se rapporte lorsqu'il expose les différents aspects de la beauté convulsive, mais aussi à la formule de Cartier-Bresson qui notait à propos d'un paysage d'Afrique : « la pourriture et l'épanouissement y sont tellement unis, c'est bien beau. »¹³

Le texte ne mentionne pas la situation de 1933, mais celle de la guerre d'Espagne qui éclate quelques années plus tard. Aussi les données de lieux et de dates de la photographie n'étant pas mentionnées, la valeur factuelle est entaillée, comme pour élargir sa portée et souligner, par-delà les strictes circonstances, le contraste entre la vigueur d'un groupe d'enfants et l'effondrement d'une bâtisse. Les différentes époques auxquelles renvoient le texte et l'image, dévoilent une temporalité caractérisée par le croisement des chronologies telle qu'exprimée au seuil de *Nadja* : « avant-dire (*dépêche retardée*). » Aussi la photographie et les lignes qui l'accompagnent dépassent-elles les références à l'actualité et, publiées en un livre, elles évoquent l'état « essentiel » du langage. Le

¹¹ V. SIRE, A., GIRARDIN, D., JEFFREY, I., et al. 2004.

¹² Cité et traduit dans SIRE, A., GIRARDIN, D., JEFFREY, I., et al. 2004.

¹³ Lettre de Cartier-Bresson à sa mère (Galassi 2010, 27).

propos des faits divers et celui qui témoigne de l'état essentiel de la parole se distinguent, pour Mallarmé (2003), dans la matérialité du support de publication : « Le pliage est vis-à-vis de la feuille imprimée grande, un indice, quasi religieux » (224). Malgré les réticences à « préparer quelque chose comme un livre » que Breton (1988, 744) exprime dans *Nadja*, ses textes sont publiés en volumes, en sorte que l'image des enfants d'Espagne apparaît dans les plis du livre dont les pages sont à couper. Elle apparaît donc comme « sous le voile » auquel Mallarmé associe celui qui, « avec des plis significatifs, » dans le temple, indique l'intensité de ce qui reste caché. Cette intensité est celle d'une réalité qui s'apparente au mystère et à laquelle aucun discours convenu ne peut se référer. En outre, une zone de la photographie reste invisible, même une fois le livre coupé, puisque l'image a été tronquée, comme en réponse à la disparition de pans entiers de l'édifice. Le premier plan a disparu, il n'en reste pas moins le fond : les traces d'un instant portant un élan excédant la dévastation, celle du cliché comme celle de la situation dans laquelle se trouvent les enfants. Coupée, elle prend, de plus, valeur de *symbolon*, pour se faire signe de reconnaissance entre Cartier-Bresson et Breton, qui partagent un même déni de l'art, et un même désir de résister à tout amenuisement de l'homme.

La formulation de la beauté surréaliste s'accompagne de références à la presse, à ses modalités de publication, aussi bien qu'aux documents qu'elle diffuse, tout en s'affranchissant de l'origine circonstancielle de ces documents. Le recours à la presse ne relève pas seulement d'un principe antilittéraire, il subvertit également les codes du journalisme. Aussi la portée de la photographie de reportage de Cartier-Bresson parue dans *L'Amour fou*, soustraite de son contexte, est-elle élargie. Elle devient de la sorte un témoignage attestant ce qui persiste de vigueur dans le désastre environnant. En miroir de la toute première photographie du livre intitulée « explosante-fixe, » cette dernière image expose la force irrépressible de la beauté convulsive. La beauté définie par Breton est indissociable de la surprise et suscite des impressions inédites sources de représentations nouvelles, échappant alors à toute velléité de contrôle. Elle est à même d'opérer la « crise de conscience » à laquelle appelle le surréalisme. Attiré par le surréalisme, Cartier-Bresson développe un rapport au reportage qui en est imprégné, comme l'atteste, outre plusieurs déclarations faites au fil de ses entretiens, le texte d'*Images à la sauvette* considéré comme l'ouvrage de référence des photojournalistes. Il rejette ainsi la dichotomie entre reporter et poète pour faire du photojournalisme l'outil d'une révolte permettant de continuer à espérer dans un monde qu'il dit condamné. Magnum Photos naît d'ailleurs sous le double sceau du reportage et de l'art : c'est en effet au restaurant du musée d'art moderne de New York que sera fondée l'agence par des reporters de renom désireux, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, d'interroger l'état du monde, de résister aux désastres et de s'engager pour la paix. Par son attachement à la beauté surréaliste et sa pratique du photoreportage, Cartier-Bresson

redéfinit le statut de l'art, si bien que, lorsque se prépare l'exposition des 70 ans de Magnum Photos, alors qu'est évoqué le projet de mettre en lumière l'opposition entre art et journalisme, l'un des membres, Larry Towell, répond en récusant l'opposition et en affirmant : « Le bon journalisme est du grand art et l'art de qualité est généralement journalistique » (Chéroux 2017, 384 ; 385).

BIBLIOGRAPHIE

- ASSOULINE, P. 1999. *Cartier-Bresson : l'œil du siècle*, Paris : Plon.
- BOUCHARENC, M. 1984. « Nul n'échappe décidément, au journalisme. » *Revue du Surréalisme Mélusine* 25 : 9-11. Lausanne : Éditions L'Age d'homme.
- BRETON, A. 1988. *Œuvres complètes*, tome 1. Paris : Gallimard.
- . 1992. *Œuvres complètes*, tome 2. Paris : Gallimard.
- . 1999. *Œuvres complètes*, tome 3. Paris : Gallimard.
- . 2008. *Œuvres complètes*, tome 4. Paris : Gallimard.
- CARTIER-BRESSON, A., MONTIER, J. P. (dir.). 2009. *Revoir Henri Cartier-Bresson*. Paris : Éditions Textuel.
- CARTIER-BRESSON, H. 1976. *Henri Cartier-Bresson*. Paris : Delpire.
- . 1994. « Postface. » In L. Aragon. *Le Paysan de Paris. With lithographs and a photogravure by Henri Cartier-Bresson*. Trad. par S. Watson Taylor, 157-158. New York : The Limited Edition Club.
- . 1995. *André Breton, roi soleil*. Cognac : Fata Morgana.
- . 2014 [1952]. *Images à la Sauvette*. Göttingen : Steidl.
- . 2023. *Puis-je garder quelques secrets ?*. Paris : Atelier EXB.
- CHÉROUX, C. 2008. *Henri Cartier Bresson. Le tir photographique*. Paris : Gallimard.
- . 2013. *Henri Cartier-Bresson*. Centre Pompidou : Paris.
- . 2017. (dir.). *Magnum Manifeste*. Arles : Actes Sud.
- FERLA, P. 1998. « Entretien avec Cartier-Bresson. » Diffusé par Radio Suisse Romande le 11 décembre 1998, FHCB.
- FRANCE CULTURE. 1991. « Henri Cartier-Bresson : l'essence de l'art et de la vie. » <<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/le-bon-plaisir-henri-cartier-bresson-1ere-diffusion-14-09-1991-8105315>> [consulté 30/5/2025]
- GALASSI, P. 2010. *Henri Cartier-Bresson : un siècle moderne*. New York : Museum of modern Art.
- KRÁL, P. 1982. « La photographie dans le surréalisme tchèque. » In E. Jaguer. *Les mystères de la chambre noire. Le surréalisme et la photographie*, pp. 216-218. Paris : Flammarion.
- LEVY, J. 1975. *Henri Cartier-Bresson Drawings*. New York : Carlton Gallery.
- . 1977. *Memoir of an Art Gallery*. New York : Putnam.
- MALLARMÉ, S. 2003. *Œuvres complètes*, tome 2. Paris : Gallimard.
- PIEYRE DE MANDIARGUES, A. 1975. *Le Désordre de la Mémoire*. Paris : Gallimard.
- . 1985. *Présentation de Henri Cartier-Bresson. Photoportraits*. Paris : Gallimard.
- SIRE, A., GIRARDIN, D., JEFFREY, I., et al. 2004. *Documentary and anti-graphic photographs. Reconstitution de l'exposition de 1935 à la galerie Julien Levy, New York*. Göttingen : Steidl.
- SOUPAULT, P. 1981. *Mémoires de l'oubli. 1914-1923*. Paris : Lachenal & Ritter.
- TORRE, G. de. 1934. « El nuevo arte de la cámara o La fotografía animista. » *Luz*, 2 janvier : 8-9.

DAVID MATTEINI

LE “DROIT À LA VILLE” SURREALISTE

La quête lyrique entre appropriation urbaine et inconscient dans la prose des surréalistes français

ABSTRACT: This study examines the intersection between surrealist thought and urban sociology through Henri Lefebvre’s concept of the right to the city. We demonstrate how certain surrealist texts from the 1920s anticipate later sociological reflections on urban space. The article first establishes the connections between Lefebvre and the surrealist group, then explores the distinction between conceived space and lived space and the right to the city as creative appropriation. The analysis focuses particularly on four novels: Aragon’s *Paris Peasant*, Desnos’s *Liberty or Love*, Breton’s *Nadja*, and Soupault’s *Last Nights of Paris*. These works reveal how their protagonists practice a form of right to the city avant la lettre, transforming Paris into a terrain of poetic appropriation. Urban wandering functions both as a metaphor for surrealist writing and as resistance to capitalist rationalization. The article demonstrates surrealism’s influence on the human sciences and reveals surrealist geopoetics as an early form of militant urban critique.

KEYWORDS: surrealist novel; right to the city; urban sociology; Henri Lefebvre; urban appropriation.

Lieu de quête et d’enquête identitaire, la métropole moderne est au cœur de la pensée des surréalistes, comme le terrain de leurs expériences, de leurs activités, de leur vie même. C’est dans les rues de la ville, parcourues de jour comme de nuit, que le groupe d’André Breton cherche ces rencontres fugitives, ces trouvailles, ces découvertes fortuites qui constituent les éléments moteurs de leurs œuvres. D’ailleurs, comme le dit Kiyoko Ishikawa (1998) faisant écho aux études de Jacqueline Chénieux-Gendron sur le roman surréaliste (1983) :

La déambulation dans les rues fonctionne comme métaphore de l’écriture surréaliste ; d’une part les rues, cet espace public, sont non seulement le lieu de la rencontre avec des femmes, mais aussi avec soi-même ; d’autre part, celui qui écrit/marche refuse la finalité de son acte. De là une résonance curieuse entre la ville et l’individu, entre la ville et le texte. (218)

C’est cette concordance entre l’homme et l’environnement urbain, ainsi que le caractère de non-finalité dont parle Ishikawa, qui font l’objet de notre étude. Toutefois, cette non-finalité mérite d’être examinée dans sa spécificité : elle n’est possible que dans le contexte de la ville moderne capitaliste, où paradoxalement, les structures

économiques permettent l'émergence d'espaces et de temps non-productifs essentiels à la création artistique. Il s'agit alors d'éclairer ici non pas le rôle esthétique que joue la représentation de la ville, Paris surtout, pour le mouvement surréaliste – les études à ce sujet sont nombreuses (Bancquart 1972, Sansot 1984, Stierle 2001, Sheringham 2006, 2013) – mais précisément l'impact sociologique et historique, voire anthropologique, d'un tel dispositif narratif.

La démarche interdisciplinaire qui est à la base de cette analyse s'articule sur un double point de vue. Le premier, rétrospectif, interroge la manière dont ces textes peuvent être lus aujourd'hui et examine si, après presque un siècle de recherches sur ce sujet, il est possible d'aborder dans une nouvelle perspective la question urbaine si présente dans la pensée surréaliste. Le second, de nature épistémologique, vise à évaluer l'impact des surréalistes non seulement sur les réflexions littéraires des décennies suivantes, mais aussi sur les sciences humaines et la philosophie du XX^e siècle.

Il me semble que l'un des points de rencontre les plus significatifs de cette convergence de perspectives peut être trouvé dans la sociologie urbaine. Née à l'époque positiviste de la seconde moitié du XIX^e siècle pour analyser la morphologie de la ville à l'ère industrielle, cette discipline a trouvé son apogée en France entre les années 1960 et 1970. Si ses fondateurs – Max Weber (1864-1920), Émile Durkheim (1858-1917) et Georg Simmel (1858-1918) – en ont posé les bases théoriques, c'est dans des travaux ultérieurs, particulièrement ceux d'Henri Lefebvre (1901-1991), qu'apparaissent les points de contact les plus évidents avec la poétique surréaliste. Mais avant d'identifier et de commenter ces convergences – et leurs divergences, bien entendu, qu'il importe également de considérer –, il convient de nous arrêter sur ce que représente la sociologie urbaine, et de vérifier si l'on peut effectivement y voir une filiation directe avec le mouvement surréaliste des années 1920.

La sociologie urbaine peut être définie comme l'étude des interactions humaines dans les zones métropolitaines. Il s'agit d'une discipline qui, au fil du temps, a bien évidemment connu diverses nuances théoriques, mais ce n'est qu'après la Seconde Guerre mondiale, en particulier en France, qu'elle s'est véritablement affirmée, avec l'acquisition d'une caractérisation plus cohérente qui, dans le sillage de la vague structuraliste, est devenue de plus en plus interdisciplinaire. En effet, on pourrait à juste titre considérer la sociologie urbaine comme un domaine de recherche transversal susceptible d'embrasser de multiples centres d'intérêt répondant tous à la volonté d'interroger les relations entre les individus et leur environnement urbain. Dès sa naissance dans le cadre des réflexions de la sociologie marxiste du XIX^e siècle, et puis au début du XX^e siècle avec l'École de Chicago, la sociologie urbaine a en effet favorisé le dialogue entre de nombreux axes de recherche. Architecture, écologie, psychologie, anthropologie, philosophie et littérature ont pu dialoguer et s'enrichir mutuellement. Par ailleurs, il convient de souligner d'emblée l'inclination essentiellement politique et

militante qui caractérise, selon les cas à des degrés divers, cette branche de la sociologie depuis sa fondation. Bien que la sociologie urbaine soit aujourd'hui essentiellement envisagée comme une discipline normative, à savoir comme une discipline visant à fournir des outils pour la planification urbaine et administrative de la ville (Choay 1980, Roncayolo 1990), elle était à l'origine fortement axée sur une réflexion critique et militante très proche de celle du surréalisme bretonien. Que l'on pense à l'attention accordée au rôle culturel de la ville moderne et au sentiment d'aliénation sociale engendré par les nouveaux modèles économiques du capitalisme. Malgré leurs différences de méthode, la plupart des sociologues urbains du XX^e siècle (Geddes 1915, Mumford 1961, Jacobs 1969, Castells 1983) s'inscrivent dans le sillage de cette approche, notamment en ce qui concerne la poussée critique, voire utopique, qui vise à démasquer le caractère fonctionnaliste des politiques urbaines.

Afin de tracer de nouvelles pistes critiques sur la dimension géopoétique des proses surréalistes, il convient d'examiner davantage la pensée d'Henri Lefebvre. Il s'agit d'un nom dont l'histoire intellectuelle croise, et ce n'est pas un hasard, celle du groupe de Breton. En effet, dès son arrivée à Paris en 1921, le philosophe commence à s'interroger sur le vide ontologique et anthropologique qui a marqué la vie des individus après la catastrophe de la Grande Guerre. Les premières réflexions de Lefebvre sur la théorie de l'aliénation et de la vie privée sont d'ailleurs nées d'une lecture de Hegel et de Marx qu'il partageait avec les surréalistes. Comme on le sait, ces derniers étaient également convaincus que la révolution réelle doit commencer par une transformation radicale de la vie des individus et de leur regard sur le monde. Cette conviction s'exprime clairement tout au long du premier *Manifeste du surréalisme* où Breton (1963 [1924]) évoque « la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité, si l'on peut ainsi dire » (23). On ne s'étonne donc pas que, dès ses premières expériences intellectuelles au sein du groupe, fondé en 1924, de la revue *Philosophies*, Lefebvre noue de solides amitiés avec Tristan Tzara et surtout, outre Breton lui-même, avec Louis Aragon. C'est en fréquentant le cercle surréaliste que Lefebvre pose ainsi les bases de sa réflexion future sur la *vie quotidienne*. La nécessité de porter la réflexion sur la vie de l'individu dans l'espace de l'habitat, de la ville, de l'interaction humaine, est aussi celle de la critique de la société bourgeoise et, en général, du système dominant menée par les groupes Dada puis surréaliste des années 1920, qui ont marqué la vie culturelle parisienne dans les années entre 1910 et 1930. S'il est vrai que, comme l'ont souligné plusieurs études (Hess 1988, Elden 2004, Biagi 2019), Lefebvre aurait contesté à plusieurs reprises un certain penchant intellectualiste et idéologique de Breton face aux crises de l'entre-deux-guerres, il n'en reste pas moins que c'est à ce moment-là, grâce à ses fréquentations avec les hommes de lettres parisiens, que la pensée de Lefebvre commence à se développer. L'intuition de projeter la vie quotidienne et l'espace urbain dans la métaphore de l'œuvre

d'art, ainsi que la volonté de sortir des lieux du savoir institutionnel bourgeois pour traverser de façon critique les rues de la réalité matérielle, sont autant d'aspects qui rapprochent de manière significative la pensée de la première génération surréaliste de celle de Lefebvre.

De plus, il est indéniable que cette filiation intellectuelle s'enrichit considérablement dans sa relation avec Guy Debord. Entre les expériences surréalistes des années 1920 et la sociologie urbaine des années 1960, l'Internationale Situationniste constitue un maillon essentiel. Héritier des pratiques surréalistes de déambulation urbaine, Guy Debord (1958a) définit la *psychogéographie* comme l'« étude des effets précis du milieu géographique [...] sur le comportement affectif des individus » dès les premiers numéros de l'*Internationale Situationniste* (13). La *dérive* situationniste, technique de passage frénétique à travers différents milieux, radicalise la flânerie surréaliste en lui conférant une dimension explicitement politique. Cette pratique de l'espace urbain comme terrain d'expérimentation, qui conteste la fonctionnalisation de la ville, préfigure directement les théories lefebvriennes sur l'appropriation de l'espace et le droit à la ville. Ainsi, les situationnistes ont systématisé ce que les surréalistes avaient initié de manière plus intuitive et métaphorique. Leur cartographie psychogéographique de Paris, avec ses « unités d'ambiance » et ses « plaques tournantes » (Debord 1958b, 23), prolonge la géographie mentale que Breton et Aragon avaient esquissée dans leurs ouvrages. En particulier, la notion de *détournement* situationniste (Debord et Wolman 1956) semble trouver ses racines dans la pratique surréaliste de réappropriation poétique des lieux urbains. Debord lui-même reconnaissait cette dette, tout en reprochant aux surréalistes de s'être trop focalisés sur l'imaginaire au détriment de la transformation concrète de la vie quotidienne (Debord 1989 [1957]). Cette critique rejoint paradoxalement celle que Lefebvre adressait à ses anciens amis surréalistes, tout en s'inspirant largement de leurs intuitions fondamentales sur la ville comme espace de liberté et de création. La psychogéographie situationniste constitue donc un chaînon essentiel dans la transmission et la transformation de l'héritage surréaliste vers une critique urbaine militante, démontrant comment les pratiques artistiques d'avant-garde peuvent nourrir et renouveler la pensée sociologique et politique.

Compte tenu de ces considérations critiques préliminaires, il apparaît que deux points essentiels de la pensée lefebvrienne permettent d'éclairer d'un jour nouveau certains textes majeurs du surréalisme qui traitent de la ville : d'une part, la bipartition entre *espace conçu* et *espace vécu*, et, de l'autre, l'idée, devenue très célèbre, du *droit à la ville*. Avant d'aborder ces textes surréalistes et de vérifier les liens qu'ils entretiennent avec la sociologie urbaine, il convient de résumer brièvement ces notions-clés.

Développée par l'auteur dans *Le droit à la ville* (1968) et dans *La production de l'espace* (1974), la distinction entre *espace conçu* et *espace vécu* exprime une double tension. D'un côté, l'idée d'une « ville pensée, rationalisée, formalisée, découpée, et agencée par ceux

qui ont le pouvoir de produire les cadres matériels de la vie urbaine. » De l'autre, les « espaces de représentation » des habitants, c'est-à-dire leurs expériences et leurs habitudes vécues (Marchal et Stébé 2022, 99). Tout en renvoyant à la bipartition de Simmel (1903) entre citadin *aliéné* et citadin *libre*, la réflexion de Lefebvre apporte ainsi un nouveau regard sur les modalités de possession de l'urbanité par les individus. Si la ville apparaît comme le produit des rapports d'autorité exprimés par les classes dominantes au moyen de tous les dispositifs de rationalisation de la vie quotidienne (urbanisme fonctionnaliste, zonage, standardisation de l'habitat), selon Lefebvre elle représente en même temps un champ où se réalisent, à travers des actions à la fois symboliques et concrètes, des rapports d'appropriation de l'espace. Ce dernier point se rattache évidemment à l'une des notions les plus connues de la pensée urbaine de Lefebvre : *le droit à la ville*.

Avec cette notion, le philosophe français entend dépasser la définition marchande de la métropole capitaliste avancée par la sociologie antérieure et réhabiliter la *valeur d'usage* de la ville moderne, englobant les multiples pratiques de ceux qui l'habitent. Par conséquent, en s'opposant à la thèse positiviste selon laquelle la ville ne serait que le simple reflet de la hiérarchie des classes sociales, Lefebvre (1968) conçoit la métropole comme une œuvre collective en perpétuelle transformation, comme une véritable dimension existentielle où l'espace public ouvert devient le champ d'action d'une pratique sociale dynamique, une scène susceptible de mener ses acteurs à la récusation de toute aliénation :

Le droit à la ville ne peut se concevoir comme un simple droit de visite ou de retour vers les villes traditionnelles. Il ne peut se formuler que comme droit à la vie urbaine, transformée, renouvelée. Que le tissu urbain enserme la campagne et ce qui survit de vie paysanne, peu importe, pourvu que "l'urbain", lieu de rencontre, priorité de la valeur d'usage, inscription dans l'espace d'un temps promu au rang de bien suprême parmi les biens, trouve sa base morphologique, sa réalisation pratico-sensible. (121)

Ainsi conçu, le droit à la ville se définit alors comme « le droit à l'œuvre (à l'activité participante) et le droit à l'appropriation », et s'inscrit, point essentiel du discours de Lefebvre, « dans les perspectives de la révolution sous hégémonie de la classe ouvrière » (146), dans le sillage d'une longue tradition militante qui trouve évidemment son autorité majeure chez Marx.

Néanmoins, il convient de préciser que l'application du concept de *droit à la ville* aux œuvres surréalistes requiert certaines nuances. Alors que Lefebvre théorise un militantisme politique direct contre le capitalisme, les surréalistes entretiennent un rapport plus ambigu avec la modernité urbaine. Leur opposition relève davantage d'une nécessité artistique – celle de s'opposer à tout système dominant pour préserver l'espace créatif – que d'un programme révolutionnaire structuré. Cette tension révèle un paradoxe fondamental : les surréalistes dépendent précisément des conditions créées par

le capitalisme urbain pour leur pratique artistique. La non-finalité qu'ils célèbrent – impossible dans le contexte rural où tout travail a une fonction précise – n'existe que grâce à l'économie urbaine moderne qui libère certains individus des contraintes productives. Or, bien qu'étroitement ancrée dans le contexte des luttes politiques des années 1960-1970, la réflexion de Lefebvre peut nous fournir également des arguments herméneutiques éclairants pour relire la question urbaine chez les surréalistes. Cette pertinence analytique s'enracine d'ailleurs dans l'histoire personnelle de Lefebvre, dont l'affiliation documentée au groupe d'André Breton (Biagi 2019, 23-35) a sans doute influencé le développement de ses idées. La critique de l'hyper-rationalisation de la vie quotidienne et la conception de la ville comme espace créateur constituent des motifs centraux tant chez Lefebvre que dans la poétique surréaliste. Si cette thèse pourrait paraître risquée, voire anachronique, de nombreuses similitudes apparaissent dès lors que l'on examine les textes.

En particulier, quatre romans écrits dans le sillage de la publication du premier *Manifeste du surréalisme* en 1924 révèlent bon nombre de ces similarités. Il s'agit de *Le paysan de Paris* de Louis Aragon (1926), *La liberté ou l'amour* de Robert Desnos (1927), *Nadja* d'André Breton (1928), et enfin de *Les dernières nuits de Paris* de Philippe Soupault (1928). Le choix même de la prose romanesque révèle une dimension essentielle du projet esthétique des surréalistes : la déambulation constitue la condition *sine qua non* pour saisir l'inattendu et l'onirique, dans leur dimension tant spatiale que temporelle. Si, comme le rappelle Tadié (1978), l'image poétique se focalise sur l'image elle-même, négligeant son surgissement et son contraste avec la *vie ordinaire*, la prose, avec ses présupposés *rationnels* ou *réalistes*, avec son articulation logico-temporelle que la narratologie a soulignée depuis longtemps, permet précisément de mettre en relief le contraste avec l'onirique et le non-rationnel. Cette tension dialectique entre le cadre apparemment objectif de la prose et l'irruption du poétique confère à ce choix formel toute sa pertinence herméneutique.

Certes, comme on l'a déjà remarqué, de nombreuses études se sont attachées à repérer la thématique urbaine dans ces textes, et cet article n'a pas la prétention de révolutionner la critique sur le sujet. Cependant, il apparaît pertinent de réfléchir sur leur signification en utilisant les outils de ces disciplines que le groupe de Breton aurait largement influencées, comme l'a souligné Franco Fortini (1959). Dans ces romans il s'agit toujours, pour leurs protagonistes, de mettre en scène l'expérimentation vivante, physique et psychologique de l'espace urbain. Ainsi, le caractère de *non-finalité*, quasiment aléatoire, qui marque les péripéties de ces personnages peut être interprété dans les termes lefebvriens d'une véritable poussée d'*appropriation*. Par cette dynamique, la vie individuelle et sociale s'accélérerait et s'ouvrirait à l'autre et au monde entier. Ce n'est pas un hasard si Breton, dans le premier chapitre de *Les Pas perdus* (1990 [1924]), pose déjà ces problèmes essentiels, qui se retrouvent dans la production romanesque

ultérieure : « La rue, que je croyais capable de livrer à ma vie ses surprenants détours, la rue avec ses inquiétudes et ses regards, était mon véritable élément : j'y prenais comme nulle part ailleurs le vent de l'éventuel » (11). À l'instar de ce que théoriserait plus tard l'école sociologique parisienne, la conception de la valeur d'usage de la ville trouve déjà, dans ce passage de Breton, son esprit contestataire. En marge des institutions et de leurs impératifs d'aménagement rationaliste, les pratiques urbaines décrites par les surréalistes deviennent synonymes de connaissance de soi et d'appropriation d'une dimension qui, avant d'être spatiale, est surtout mentale.

Espace de jeu et d'expression, lieu d'une errance impossible à figer et de ce fait surréaliste par excellence, la rue constitue chez les surréalistes le territoire privilégié du *merveilleux*. C'est dans l'espace urbain qu'il devient possible de redonner à l'analogie et à l'intuition leur fonction essentielle dans la compréhension du monde. Ce que Breton nomme l'*éventuel urbain* pourra ouvrir le champ des possibilités à travers les rencontres fortuites, les temporalités multiples, la pluralité des points de vue qui sous-tendent ces romans. La mécanique de l'indéterminé que la psychologie classique avait rejetée dans la catégorie de l'insignifiant devient ici le signifiant privilégié. Un épisode de la vie quotidienne qui pour d'autres n'aurait aucune signification, un paysage urbain ou naturel que le *passant pressé* ne voit même pas (comme l'illustre la Porte Saint-Denis de *Nadja*), un objet trouvé *par hasard* que d'autres jugeraient sans intérêt, représentent tous des éléments dotés d'un immense pouvoir de révélation. Dans la succession de ces rencontres qui décousent le fil de la logique textuelle, spatiale et temporelle de la tradition du roman réaliste du XIX^e siècle, le décor de la ville de Paris se transforme en ville rêvée, ville *appropriée* au sens lefebvrien. À cet égard, les exemples sont bien entendu innombrables. Pour ne citer qu'un passage, la description de la rencontre entre Breton-narrateur et *Nadja* illustre particulièrement bien cette dimension. Cet extrait révèle l'allure vagabonde des personnages qui peuplent ces romans :

Le 4 octobre dernier, à la fin d'un de ces après-midi tout à fait désœuvrés et très mornes, comme j'ai le secret d'en passer, je me trouvais rue Lafayette : après m'être arrêté quelques minutes devant la vitrine de la librairie de L'Humanité et avoir fait l'acquisition du dernier ouvrage de Trotsky, sans but je poursuivais ma route dans la direction de l'Opéra. Les bureaux, les ateliers commençaient à se vider, du haut en bas des maisons des portes se fermaient, des gens sur le trottoir se serraient la main, il commençait tout de même à y avoir plus de monde. J'observais sans le vouloir des visages, des accoutrements, des allures. Allons, ce n'étaient pas encore ceux-là qu'on trouverait prêts à faire la Révolution. Je venais de traverser ce carrefour dont j'oublie ou ignore le nom, là, devant une église. Tout à coup, alors qu'elle est peut-être encore à dix pas de moi, venant en sens inverse, je vois une jeune femme, très pauvrement vêtue, qui, elle aussi, me voit ou m'a vu. (2007 [1928], 51)

Dans ce passage, deux visions de la ville s'opposent. D'une part, le narrateur présente une ville industrielle, une foule occupée à des activités productives pendant la journée – en un mot, la banalité coutumière du quotidien. D'autre part, ce même narrateur

incarne la jouissance fugitive et déconcertante qu'une longue tradition attribue à l'urbain, un esprit désœuvré qui seul permettra la rencontre avec la femme révélatrice et, par conséquent, avec une dimension plus profonde du Moi. Le rapport de la poésie à l'amour et au hasard se superpose ainsi au rapport de l'individu à la ville, rétablissant un nouveau principe de plaisir qui fonde cette « nouvelle déclaration des droits de l'homme » prônée par Breton dans le premier numéro de *La Révolution surréaliste* de 1924.

Par ailleurs, ce qui frappe particulièrement dans ces déambulations surréalistes, c'est leur prédilection marquée pour les espaces d'ombre, les lumières filtrées, et plus généralement pour la dimension nocturne de la ville. Cette attirance pour l'obscurité n'est pas fortuite : elle révèle une volonté de saisir la ville dans ses moments de transformation, lorsque les certitudes diurnes se dissolvent et que l'espace urbain devient propice aux métamorphoses de l'imagination créatrice. La nuit transforme la topographie familière de la géographie routinière du quotidien en territoire inconnu, où les silhouettes se confondent et où les objets ordinaires acquièrent une aura mystérieuse. De fait, comme l'a bien montré Walter Benjamin dans son ouvrage consacré aux passages parisiens (les *Passagen-Werk*, rédigé entre 1927 et 1940, ne fut publié qu'en 1982), les passages couverts qu'Aragon explore dans *Le paysan de Paris* (1972 [1926]) incarnent parfaitement cette dialectique ambiguë de l'ombre et de la lumière : ces espaces intermédiaires, ni tout à fait intérieurs ni vraiment extérieurs, baignés d'une « lueur glauque » (21) qui filtre à travers les verrières, créent une atmosphère propice à la rêverie et à la découverte de l'insolite dans le quotidien. Cette lumière tamisée, sorte de « crépuscule de la sensibilité » (63) comme la décrit Aragon, devient ainsi métaphore de la conscience surréaliste elle-même, qui cherche à percevoir le monde dans une clarté différente, ni pleine lumière de la raison ni obscurité totale de l'inconscient, mais dans cette zone intermédiaire où le merveilleux peut surgir.

S'il est vrai que cette fascination pour la nuit urbaine s'enracine également dans une longue tradition littéraire française, depuis *Les Nuits de Paris* de Restif de la Bretonne aux *Fleurs du Mal* de Baudelaire, il n'en reste pas moins que chez les surréalistes la nuit n'est plus seulement le temps des marginaux et des mystères : elle devient l'heure privilégiée de la reconquête – ne serait-ce que poétique – de l'espace urbain. Soupault, on le verra, dans *Les dernières nuits de Paris*, fait de l'obscurité le temps d'une liberté absolue où les contraintes sociales s'estompent et où l'individu peut enfin coïncider avec ses désirs les plus profonds. Cette temporalité nocturne permet aux surréalistes d'échapper à la ville productive et rationnelle pour découvrir une cité onirique où règnent le *hasard objectif* bretonien et les correspondances secrètes qui tissent l'intrigue des aventures des personnages romanesques. L'ombre devient ainsi le milieu naturel de l'inconscient urbain, ce territoire psychique où la ville révèle sa dimension la plus authentique, libérée des masques de la civilisation bourgeoise. Il s'agit d'une prédilection pour l'obscurité qui annonce d'ailleurs nombre de réflexions ultérieures sur le revers de la ville moderne,

comme celles sur la *ville invisible* d'Italo Calvino (1972) ou, encore, sur les *espaces autres* de Michel Foucault (1967), confirmant une fois de plus l'influence durable de l'imaginaire surréaliste sur la pensée contemporaine sur l'urbanité et sa tension symbolique.

Quoique les quatre romans dont il est question ici soient très différents les uns des autres, sur le plan stylistique comme sur le plan diégétique, et bien que chaque membre du groupe surréaliste ait suivi son propre chemin après les purges bretoniennes, il faut toutefois noter qu'un point commun les rapproche de manière significative. De fait, la quête du Moi exprimée par le fameux incipit de *Nadja*, « Qui suis-je ? » (la référence au « Que sais-je ? » de Montaigne est manifeste), accompagne l'errance de tous les personnages qui habitent ces textes. Dans leur refus de s'intégrer au mode de vie imposé par la nouvelle société capitaliste, ces romans interrogent, chacun à sa manière, la question morale de la vie et de la liberté, en faisant de l'espace urbain du Paris des Années folles un lieu qui incarne ce que leurs auteurs révoltés réclament. Dès lors, tandis que le narrateur de *Nadja* et le *Paysan* d'Aragon nous offrent des détails concrets de la ville qui fonctionnent comme un ressort inépuisable de l'inconscient, le protagoniste de *La liberté ou l'amour !* (1962 [1927]) de Desnos, Corsaire Sanglot, manifeste une irrévérence anarchiste et délirante qui désacralise à l'extrême les lieux les plus célèbres de la capitale. Ce faisant, son désir d'un amour déréglé pourra enfin y retrouver un espace renouvelé où franchir les limites du sens commun bourgeois :

Et maintenant je n'ai plus pour décors à mes actions que les places publiques : place La Fayette, place des Victoires, place Vendôme, place Dauphine, place de la Concorde.

Une poétique agoraphobie transforme mes nuits en déserts et mes rêves en inquiétude.

Je parle aujourd'hui devant une vitrine de postiches et de peignes d'écaille et tandis que machinalement je garnis cette maison de verre et de têtes et de tortues apathiques, un gigantesque rasoir du meilleur acier prend la place d'une aiguille sur l'horloge de la petite cervelle. Elle rase désormais les minutes sans les trancher. (92-93)

Projection de l'imaginaire de Desnos, Paris apparaît comme les ruines de la civilisation industrielle, une ville où les signes – noms de rues et de places, affiches publicitaires, monuments publics, etc. – éclatent en mille morceaux et perdent toute référence, se transfigurant selon une nouvelle appropriation du signifié par le flâneur. Avec le surréalisme, les villes cessent d'être simplement décrites ; elles sont désormais transcrites par le biais d'une sensibilité créatrice inédite qui transfigure le réel en surréalité.

Par conséquent, l'image de Paris dans ces romans est bien différente de celle qui caractérisait un certain imaginaire désabusé de la modernité tel qu'il s'était imposé aux XIX^e et XX^e siècles (comme l'illustrent, par exemple, le *Cygne* baudelairien, l'œuvre romanesque de Flaubert, ou encore la présentation de la mondanité chez Proust). La poétique de l'urbain chez les surréalistes devient l'occasion d'établir une nouvelle

mythologie qui rend un véritable culte au caractère éphémère du monde moderne. À ce sujet, les pages introductives du *Paysan de Paris* sont célèbres. Dans sa *Préface*, Aragon, se rebellant contre toute sorte de classification rationnelle du réel, élargit les frontières de la ville moderne, désormais considérée comme un authentique tremplin de l'imaginaire :

À toute erreur des sens correspondent d'étranges fleurs de la raison. [...] Dans vos châteaux de sable que vous êtes belles, colonnes de fumées ! Des mythes nouveaux naissent sous chacun de nos pas. Là où l'homme a vécu commence la légende, là où il vit. Je ne veux plus occuper ma pensée que de ces transformations méprisées. Chaque jour se modifie le sentiment moderne de l'existence. Une mythologie se noue et se dénoue. C'est une science de la vie qui n'appartient qu'à ceux qui n'en ont point l'expérience. C'est une science vivante qui s'engendre et se fait suicide. M'appartient-il encore, j'ai déjà vingt-six ans, de participer à ce miracle ? Aurai-je longtemps le sentiment du merveilleux quotidien ? (1972 [1926], 15-16)

Comme un nouvel *Ingénu* surréaliste, le narrateur observe la métropole d'un regard original et vierge, comme le véritable laboratoire d'une *mythologie moderne* qui, contrairement aux mythologies anciennes, s'appuie sur des lieux apparemment sans valeur, de passage, intermédiaires, sur des objets concrets et quotidiens périssables. C'est ainsi que la quête dépayssante de la vie immédiate dans les niches de la ville moderne se mêle à la quête du Moi, générant un sentiment de *possession familière* qui s'empare du protagoniste au fur et à mesure qu'il s'égare dans le microcosme des passages de Paris et même de ses jardins. Il convient de s'arrêter brièvement sur ce point.

Il est significatif que dans leur exploration de l'espace urbain, les surréalistes n'oublient pas la dimension naturelle qui subsiste au cœur de la métropole. Le parc des Buttes-Chaumont, par exemple, dans la dernière partie du *Paysan de Paris*, représente un espace hybride où la nature domestiquée devient le théâtre d'une rêverie cosmique. Aragon y découvre « un labyrinthe de rochers, mi-grotte et mi-serpent, extrêmement propice à mes divagations » (1972 [1926], 216), un paysage artificiel qui, paradoxalement, permet d'accéder à une forme de *sublime urbain*, à un *nouveau* sentiment de la nature (Collot 2022). Cette nature reconstruite, avec ses grottes artificielles et ses cascades aménagées, devient le lieu d'une méditation sur le temps et la mort. Le jardin public, espace de nature maîtrisée inséré dans le tissu urbain, incarne ainsi la tension surréaliste entre le désir d'évasion et l'ancrage dans la modernité.

La dialectique entre urbanité et nature qui se manifeste dans le jardin de la ville révèle une dimension essentielle de la poétique surréaliste : la recherche d'une totalité perdue dans un monde fragmenté par la modernité. Les parcs et jardins parisiens deviennent des microcosmes où s'opère une réconciliation provisoire entre l'homme et le cosmos, entre la civilisation et ses origines oubliées. Chez Breton, les squares parisiens fonctionnent comme des seuils où la rencontre amoureuse peut s'épanouir dans une atmosphère suspendue, hors du temps productif de la métropole. Le jardin du Luxembourg dans

Nadja, avec ses statues énigmatiques et ses allées ombreuses, devient un espace initiatique où le narrateur découvre les signes cachés du destin. Cette nature urbaine n'est donc jamais un simple décor : elle participe activement à la transformation de la conscience, offrant un contrepoint nécessaire à l'agitation frénétique des boulevards. Les surréalistes anticipent ainsi les réflexions contemporaines sur l'écologie urbaine et la nécessité de préserver des espaces de respiration dans la densité de la ville (Clément 2014). Leur vision poétique des espaces verts urbains comme lieux de résistance à l'uniformisation trouve un écho dans les luttes actuelles pour la préservation des communs urbains et le droit à des espaces publics non marchandisés. Même si l'intérêt des surréalistes pour la nature urbaine relevait davantage d'une quête poétique et psychologique que d'une conscience militante et environnementale explicite, il est surprenant de constater que cette sensibilité à la nature en ville témoigne d'une véritable intuition écologique précoce.

En dernière analyse, de même que la rencontre de *Nadja* dans les rues de Paris ouvre à Breton une dimension supérieure de l'expérience individuelle et quotidienne, la fréquentation par Aragon de ces zones particulières de la ville constitue, comme Benjamin l'aurait dit (1982), une sorte de *rite de passage* permettant de se livrer à une nouvelle perception de soi-même dans le monde. Aragon évoque dès l'ouverture du *Paysan de Paris* les bouleversements haussmanniens qui ont rationalisé l'espace parisien, transformations urbaines contre lesquelles la démarche surréaliste va précisément s'inscrire en réinvestissant poétiquement ces lieux vidés de leur mystère. Une fois écartés du domaine de l'utilité et de la fonctionnalité urbaine, les lieux de la ville acquièrent une dimension sacrée.

Dans le même esprit, les péripéties interminables qui marquent le récit *Les nuits de Paris* de Philippe Soupault (1997 [1928]) se distinguent par une poussée lyrique qui mène à la déconstruction totale de l'idée de ville comme un tout homogène. Présenté comme un hommage à Paris et simultanément comme une forme d'exorcisme de l'activité de l'auteur au sein du groupe surréaliste, le roman de Soupault développe une vision radicale de l'espace urbain. L'œuvre pousse à l'extrême la métaphore de la ville comme création artistique perpétuellement soumise aux forces de destruction et de renaissance, ce qui, comme nous l'avons montré, a été le pivot de la pensée de Lefebvre :

La tour Eiffel devenait plus vivante que moi. Je savais depuis longtemps, que de la considérer à ses pieds la rendait métallique et architecturale, que de l'apercevoir de très loin la faisait symbolique et qu'elle changeait d'aspect et de caractère selon qu'on l'admirait de Pantin ou de Grenelle, de Montmartre ou du Point-du-Jour. Je m'amusais, à l'aide de ma mémoire, à en varier indéfiniment la silhouette, comme si je l'examinais à travers un kaléidoscope. Cette sorte de mobilité et cette grâce me la rendaient sympathique et en faisaient une véritable amie, vivante et presque gaie. (30)

Si la perception des monuments et des lieux parisiens s'affranchit des représentations figées grâce à la multiplication des perspectives, Soupault privilégie le hasard comme

principe de saisie métamorphique de la ville. Dans *Les dernières nuits de Paris*, l'écriture urbaine révèle la force primitive de l'homme dissimulée sous le vernis civilisationnel. Cette révélation s'opère par un refus radical de toute finalité et par une pulsion insoumise à l'ordre social bourgeois qui anime la déambulation nocturne des personnages :

Pendant cette promenade ensoleillée et matinale je vis grandir devant mes yeux le hasard. Il m'apparut comme un personnage puissant et cependant très proche, qui prenait l'aspect de milliers d'êtres humains. [...] Il grandissait toujours et bientôt je conclus que Paris, ma ville, était une de ses demeures favorites. [...] Je m'arrêtai sur le pont de la Concorde et considérai avec amitié le coude que forme la Seine. Sur le fleuve flottait une écume d'objets, de morceaux de bois, de débris innommables qui glissaient vers leur destin. [...] Mes yeux couraient d'une rive à l'autre. Tantôt mon esprit remontait le courant et tantôt s'y abandonnait. Je voulais tantôt chercher des causes, des motifs et tantôt j'acceptais volontiers mon ignorance, ma simplicité. Dans le lointain, entre les tours de Notre-Dame, je vis apparaître le printemps. Puis un vent s'éleva, immense, et s'agita comme le plus grand drapeau que j'eusse jamais vu durant ma vie. (102-103)

Ne cherchant ni la révélation comme Breton, ni la mythologie moderne d'Aragon, ni le délire verbal de Desnos, Soupault se situe ici dans une tradition littéraire qui, remontant au célèbre hibou-spectateur de Restif de la Bretonne, traite de la ville comme le lieu ultime d'une ambivalence anthropologique, démasquant le mythe de la grandeur parisienne. Cette filiation avec Restif n'est pas fortuite, comme le montre Giovanni Macchia dans son introduction à l'édition italienne des *Nuits de Paris* (1982). Analysant l'œuvre fondatrice de Restif, Macchia dégage le *topos* narratif du *gouffre* urbain, qui semble trouver un écho direct dans l'écriture de Soupault. Occultée aux yeux des institutions et de l'État, la ville nocturne devient pour l'écrivain un terrain privilégié pour mettre en œuvre le renversement de toute valeur préétablie :

Restif de la Bretonne avait réalisé tout ce que l'on peut voir lorsque l'on a les yeux fermés. Il avait déjà ressenti combien la beauté de la ville peut aussi être confiée à certains objets, inutiles et symboliques : la lanterne, par exemple, dont la lumière, brisant les ombres de la nuit, ne les détruisait pas, mais les rendait plus denses et plus profondes. (XVI, nous traduisons)

Cette dialectique de la lumière et de l'ombre, cette attention aux objets délaissés de la ville nocturne, trouve un écho direct dans l'écriture de Soupault, qui radicalise cette tradition en la chargeant d'une dimension subversive proprement surréaliste. Ces considérations éclairent directement la manière dont Soupault, et plus généralement les surréalistes, exploitent la dimension fonctionnelle de la ville qui s'offre à eux. C'est précisément à travers la description de l'expérience urbaine que ces écrivains parviennent à briser la grande norme, la grande littérature et ses idéaux de l'œuvre parfaite, de l'objet clos. Dans la ville, un éternel recommencement se produit et l'espace du quotidien se transforme sans cesse en domaine inconnu. On écrit dans la ville, et, en même temps, la ville pousse à écrire.

En définitive, les œuvres de Breton, Aragon, Soupault et Desnos témoignent d'une transformation radicale de la représentation littéraire de l'espace urbain. Dépassant la fonction descriptive du roman réaliste, ces auteurs font de Paris un territoire d'expérimentation poétique où l'égarement créateur de l'inconscient remplace la logique cartésienne traditionnelle. La ville cesse d'être un simple décor pour devenir le lieu privilégié d'une émancipation du Moi, où chaque rue, chaque passage, chaque jardin public offre la possibilité d'une révélation transformatrice. Cette vision surréaliste de l'urbain anticipe remarquablement les théorisations sociologiques ultérieures, notamment celle d'Henri Lefebvre. La convergence entre l'appropriation poétique de l'espace par les surréalistes et le concept lefebvrien du droit à la ville révèle une préoccupation commune : transformer l'expérience urbaine en pratique de liberté face aux contraintes de la modernité capitaliste. Les surréalistes, en faisant de la déambulation urbaine un acte de résistance créatrice, préfigurent ainsi les réflexions contemporaines sur l'espace vécu et la nécessité de réinventer notre rapport à la ville. Toutefois, il importe de reconnaître que, malgré ces convergences, des différences significatives distinguent l'approche surréaliste de la théorie lefebvrienne. Là où Lefebvre conçoit le droit à la ville comme un projet politique explicite de transformation sociale, les surréalistes pratiquent une appropriation poétique qui, tout en contestant l'ordre bourgeois, reste tributaire des infrastructures et des libertés offertes par le système capitaliste urbain. Cette ambivalence – utiliser les produits du capitalisme pour le critiquer – constitue moins une contradiction qu'une caractéristique fondamentale de l'art moderne. Si les surréalistes anticipent certaines intuitions de la sociologie urbaine, leur projet diffère fondamentalement dans ses moyens et ses fins. Le droit à la ville surréaliste reste avant tout métaphorique et esthétique, distinct du programme politique concret théorisé par Lefebvre.

Cette distance n'invalide pas le rapprochement mais l'enrichit, révélant comment l'art et la théorie sociale peuvent dialoguer sans se confondre. L'héritage du surréalisme dépasse donc largement le domaine littéraire. En mettant les problèmes du langage et de l'écriture en relation avec une transformation globale de l'existence humaine, le mouvement a pu solliciter le renouvellement des sciences sociales. Cette influence durable témoigne de la capacité du surréalisme à articuler pratique artistique et pensée critique, faisant de l'exploration urbaine le laboratoire d'une nouvelle manière d'être au monde.

BIBLIOGRAPHIE

ARAGON, L. 1972 [1926]. *Le paysan de Paris*. Paris: Gallimard.

BANCQUART, M.-C. 1972. *Paris des surréalistes*. Paris: Séghers.

- BENJAMIN, W. 1982. *Das Passagen-Werk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BIAGI, F. 2019. *Henri Lefebvre. Una teoria critica dello spazio*. Milano: Jaca Book.
- BRETON, A. 2007 [1928]. *Nadja*. Paris: Gallimard.
- . 1990 [1924]. "La confession dédaigneuse." In *Les Pas perdus*, 7-21. Paris: Gallimard.
- . 1963 [1924]. *Manifeste du Surréalisme*. Paris: Gallimard.
- CALVINO, I. 1972. *Le città invisibili*. Torino: Einaudi.
- CASTELLS, M. 1983. *The City and the Grassroots: A Cross-cultural Theory of Urban Social Movements*. London: Edward Arnold.
- CHENIEUX-GENDRON, J. 1983. *Le Surréalisme et le roman*. Lausanne: L'âge d'homme.
- CHOAY, F. 1980. *La Règle et le Modèle: Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*. Paris: Seuil.
- CLÉMENT, G. 2014. *Manifeste du tiers paysage*. Paris: Sens & Tonka.
- COLLOT, M. 2022. *Un nouveau sentiment de la nature*. Paris: Corti.
- DEBORD, G.E. 1989 [1957]. "Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale." *Inter*, 44: 1-11.
- . 1958a. "Psychogéographie." *Internationale Situationniste*, 1: 13.
- . 1958b. "Théorie de la dérive." *Internationale Situationniste*, 2: 19-23.
- DEBORD, G.E., WOLMAN, G. 1956. "Mode d'emploi du détournement." *Les Lèvres nues*, 8: 1-9.
- ELDEN, S. 2004. *Understanding Henri Lefebvre*. London-New York: Continuum.
- FORTINI, F. 1959. *Il movimento surrealista*. Milano: Garzanti.
- FOUCAULT, M. 1967. "Des espaces autres." In M. Foucault. 1984. *Dits et écrits*, t. IV, 752-762. Paris: Gallimard.
- GEDDES, P. 1915. *Cities in evolution: an introduction to the town planning movement and to the study of civics*. London: Williams & Norgate.
- HESS, R. 1988. *Henri Lefebvre et l'aventure du siècle*. Paris: A.M. Métailié.
- ISHIKAWA, K. 1998. *Paris dans quatre textes narratifs du surréalisme. Aragon, Breton, Desnos, Soupault*. Paris: L'Harmattan.
- JACOBS, J. 1969. *The Economy of Cities*. New York: Random House.
- LEFEBVRE, H. 1974. *La production de l'espace*. Paris: Anthropos.
- . 1968. *Le droit à la ville. Suivi de Espace et politique*. Paris: Anthropos.
- MACCHIA, G. 1982. "Prefazione." In R. de la Bretonne, *Le notti di Parigi*. Trad. di A.M. Scaiola, IX-XVI. Roma: Riuniti.
- MARCHAND, H., STÉBÉ, J.-M. 2022. *La sociologie urbaine*. Paris: Presses Universitaires de France.
- MUMFORD, L. 1961. *The City in History: Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects*. New York: Hancourt, Brace & World.
- RONCAYOLO, M. 1990. *La ville et ses territoires*. Paris: Gallimard.
- SANSOT, P. 1984. *Poétique de la ville*. Paris: Klincksieck.
- SHERINGHAM, M. 2013. *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes*. Paris: Presses Universitaires de France.
- . 2006. *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present*. Oxford: Oxford University Press.
- SIMMEL, G. 1903. "Die Großstädte und das Geistesleben." In G. Simmel. 1957. *Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*, hrsg. von M. Landmann und M. Susman, 227-242. Stuttgart: K.F. Koehler Verlag.
- STIERLE, K. 2001. *La Capitale des signes. Paris et son discours*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- TADIÉ, J.-Y. 1978. *Le récit poétique*. Paris: Gallimard.

BEATRICE SICA

WHO'S ON THE PEDESTAL?

Equestrian Monuments through the Eyes of French Surrealists and Italian Cartoonists in the 1930s

ABSTRACT: This essay explores how equestrian monuments were imaginatively contested in the 1930s by French Surrealists and Italian cartoonists. While Surrealist interventions relied on automatism and chance, Italian cartoons followed the principles of satire and turned the basic rules of constructing monuments upside down; yet both strategies achieved similar effects: they dismantled habitual thinking about monuments and questioned who deserves to be commemorated, how, and why. By comparing these practices, the essay highlights the role of humor and imagination in destabilizing authoritarian narratives and revisiting the cultural significance of public statuary.

KEYWORDS: Surrealism; statues; Fascism; *Bertoldo*; satire.

The fascination with statues was common amongst the French Surrealists, who used them in their works to evoke tensions between the human and the non-human, permanence and impermanence, reality and imagination. Many of them “incorporated statuary into their paintings, drawings, and photographs”, not to mention cinema; “public statuary [...] also occupied the marvelous, uncanny Paris in pictures by Atget and other photographers associated with the movement” (Felleman 2017, 46). In literary works such as Louis Aragon’s *Le Paysan de Paris* (1926), Philippe Soupault’s *Les dernières nuits de Paris* (1928) and André Breton’s *Nadja* (1928), Parisian monuments help the *flâneur* find a hidden reality through the city streets. Sergiusz Michalski writes that, in the Paris of the Third Republic, “the Surrealists saw in the public monuments suitable elements of a dialogue, a dialogue between the *flâneur* and his city” (1998, 47). But, as we will see in this essay, Parisian monuments were also elements of a confrontation with the public authority, contested objects through which the Surrealists questioned the way French society memorialised its past and constructed its identity.

According to the British surrealist Paul Nash, a statue is “in its right mind” if it sits where we expect it to be – a street or a city square – (Nash 1936, 151); however, the rightmindedness of statues can also be contested. According to Pippa Catterall,

In certain spaces – such as city squares, parks or outside important buildings – statues are normative. Their presence is expected and unconsciously understood as conveying the significance of the site or even that of the town, city or country they thus adorn. [...] Their rightmindedness generally reflects the exercise of public authority. [...] The public's role in this process, except when protesting about what is included in public memory and how it is memorialised, is essentially a passive one. (2023, 268 and 277)

During the Third Republic in France and in the post-Risorgimento period in Italy, public monuments came to signify a particular idea of the nation: a unified and powerful body of people with a strong sense of identity, opposed to other nations. In Italy, with the advent of the Fascist regime in 1922, this was further complicated by Mussolini's personality cult. In what follows, I will focus on ways in which, in the 1930s, statues were contested by French Surrealists in France and satirical cartoonists in Italy. I am particularly interested in equestrian monuments as a type of memorial that glorifies virile subjects, who conquered or maintained territories by winning wars.

Disquieting imagined or existing statues

The sixth issue of *Le surréalisme au service de la révolution*, published on 15 May 1933, featured some “Recherches expérimentales” conducted by the Surrealists as a group. One, dated 11 February 1933, was “Sur les possibilités irrationnelles de pénétration et d'orientation dans un tableau”; the picture in question was Giorgio De Chirico's “L'énigme d'une journée,” back then owned by Breton. The participants would first devise and then answer a series of questions; in this case, as explained by Paul Éluard,

On a eu, en établissant le questionnaire, le désir de rendre fantastique l'atmosphère de cette place sur laquelle il semblait ne jamais rien devoir se passer. On a voulu faire revivre, en s'introduisant dans ce tableau, tout ce qui semblait s'être définitivement figé à un moment particulièrement vide de la vie. (1933b, 21)

Here are some of the questions and answers from that questionnaire:

2. Où apparaîtrait un fantôme?

YOLANDE OLIVIERO: C'est la statue qui devient, qui est le fantôme. Il descend du socle et passe dans le petit espace lumineux de droite, entre les deux piliers, puis disparaît.

4. Où apparaîtrait une cigogne?

MAURICE HENRY: La cigogne s'envolerait de la braguette de la statue, d'un vol très lourd.

7. À quel endroit ferait-on l'amour?

ANDRE BRETON: Dans le socle de la statue.

PAUL ÉLUARD: Sur le socle de la statue.

8. *À quel endroit se masturberait-on?*

J.-M. MONNEROT: En dansant nu tout autour de la statue. On ne s'interrompt que pour pousser de profonds soupirs.

YOLANDE OLIVIERO: Assise sur le socle de la statue, entre ses pieds.

9. *Où déféquerait-on?*

MAURICE HENRY: Dans la main droite de la statue.

BENJAMIN PERET: Sur le pied droit de la statue.

10. *En arrivant sur la place, qu'iriez-vous voir d'abord?*

ANDRE BRETON: Le nom du personnage sur le socle de la statue.

11. *Qui représente la statue?*

ANDRE BRETON: Lincoln.

ROGER CAILLOIS: Le grand inquisiteur de la foi.

PAUL ÉLUARD: Du père.

ALBERTO GIACOMETTI: Un disciple de Cavour.

MAURICE HENRY: D'un démenteur célèbre dans le pays.

J.-M. MONNEROT: Un géologue, parent du général Cavaignac.

CÉSAR MORO: Raimondi.

YOLANDE OLIVIERO: Benjamin Franklin.

BENJAMIN PERET: L'inventeur de la décalcomanie.

TRISTAN TZARA: Un inventeur célèbre dans le monde de la boulangerie. (Breton et al. 1933a, 13-16)

In the same issue of *Le surréalisme au service de la révolution*, another inquiry was published, dated 12 March 1933 and entitled "Sur certaines possibilités d'embellissement irrationnel d'une ville": it addressed some of the most iconic or significant places and monuments of Paris at that time. The starting question was: "Doit-on conserver, déplacer, modifier, transformer ou supprimer," to which a list of monuments ensued. Here are some of the statues, followed by the Surrealists' proposals:

7. *La statue de Jeanne D'Arc (rue de Rivoli)*

PAUL ÉLUARD: Lui placer sur la tête une merde en bronze doré et dans la bouche un phallus grossièrement sculpté.

ARTHUR HARFAUX: À vendre aux enchères.

MAURICE HENRY: Lui mettre une fausse barbe et remplacer le cheval par un énorme porc.

GEORGES WENSTEIN: Le cheval piétinant furieusement la fille.

23. *La statue de Panhard [a car manufacturer]*

ANDRE BRETON: Remplacer la voiture par une baignoire.

27. *La statue d'Henri IV*

ARTHUR HARFAUX: Construire derrière elle, en file indienne, trois répliques d'Henri IV de plus en plus petites et de moins en moins consistantes.

GEORGES WENSTEIN: À modifier. Henri IV ayant mis pied à terre fait brouter son cheval en lui tapotant la croupe.

29. *La statue de Louis XIV*

ARTHUR HARFAUX: Changer le cheval en édredon. Mettre une bougie dans la main de Louis XIV. [...]

MAURICE HENRY: Laisser le socle en place, vide. Représenter Louis XIV courant derrière son cheval qui s'enfuit par la rue Etienne-Marcel. (Breton et al. 1933b, 18-19).

Paul Nash, who deemed a statue in a street or city square to be “in its right mind”, also believed that “a statue in a ditch or in the middle of a ploughed field is [...] an object in a state of surrealism: it [...] pertains to [...] a condition of ‘disquietude’” (Nash 1936, 151). However, as the “Recherches expérimentales” of the French Surrealists quoted above show, to put a statue “in a state of surrealism,” one has other ways than just displacing it. A statue can well remain in a city square, while one makes things happen around, or to, it—things that change its state and its status. For example, as we have seen, one can play with the identity of the person represented; or imagine copulating, masturbating, and defecating on the statue. Alternatively, one can add things to the statue (a bronze piece of shit on its head, a phallus in its mouth, a fake beard on its face, or a candle in its hand); or replace some elements (the horse with a pig or a comforter; the car with a bathtub). Finally, one can modify the general configuration of the statue: for example, the horse might trample the rider underfoot, or escape through the streets of Paris, chased by the rider; as for the rider, he might dismount and take the horse out to pasture.

The Surrealists conducted their experiments on both imaginary and existing statues. These latter are particularly interesting to consider, because of the significance that we attach to them. As explained by Pippa Catterall, “the statue [...] becomes in the imagination the person they represent and the past they are felt to evoke. Statues become avatars, invested with psychic value” (2023, 280). Ridiculing or vandalizing existing statues, therefore, becomes politically very relevant.

To be sure, the Surrealists did nothing like what protesters did in 2020 when, following George Floyd’s murder, some statues, such as those to Voltaire and Jean-Baptiste Colbert in Paris, were vandalised (Okello 2020; France 24, 2020; BBC News 2020), but I am sure that they would have gladly included them amongst examples of monuments put in a state of Surrealism.

In conclusion: strolling through Paris certainly allowed the flâneur to feel the magic of statues, but we should not forget other Surrealist practices that aimed to disquiet them. Three key elements can be identified: 1) the setting; 2) the statue itself; and 3) the action. Each of them can be real or imaginary. The streets and squares of Paris and their monuments are very real, whereas the deserted square and the statue in De Chirico’s painting are imaginary. Splashing with red paint the statues to Voltaire and Colbert in

Paris was a very real thing done in 2020—which I take as a Surrealist dream come true—, whereas all the irreverent alterations proposed by Breton and his peers were imaginary.

Putting forward implausible monuments

If we now consider Italy in the same years, it is difficult to imagine something like the “Recherches expérimentales” that the Surrealists conducted in France. The Italian Fascist regime would not have tolerated similar statements, made in public or in print, against national monuments. Moreover, Mussolini himself was the object of a widespread process of monumentalisation that constituted a core part of his cult (cfr. Sica 2017, 2018a, 2018b, 2018c); he was often compared to emperors or *condottieri* of the past, such as Marcus Aurelius and Bartolomeo Colleoni, immortalised through famous equestrian statues: therefore, ridiculing existing monuments was out of question. Nevertheless, cartoons ridiculing the idea of a monument, including equestrian statues, still came out in Fascist Italy.

The satirical journal *Bertoldo*, published in Milan from 1936 to 1943, was very popular: it has been estimated that about three million people read it each week, as each copy was read by three to four people in each household (Chiesa 1990, 125). *Bertoldo* addressed a middle-class public. As any other journal published in those years, it had to make concessions to the regime's requests; in some cases, it even gladly supported Fascist policies or ideology. However, it also created its own surreal language and style that were very different from, if not opposed to, those used by the regime.

To describe *Bertoldo*'s language and style, critics and scholars always use the terms “surreal” and “surrealist” and often highlight the journal's engagement with avant-garde movements, including French Surrealism¹. However, no one has ever made a proper comparison between the two. Here, I am looking at them comparatively using equestrian

¹ Cfr. Bossaglia 1994, 9 (“si è sottolineata l'intonazione surrealista del settimanale” and “il ‘Bertoldo’ annovera vignette straordinarie di chiara connotazione surrealista”); Casamatti 2008a, 82 (“Il ‘Bertoldo’ [...] è caratterizzato [...] da un umorismo surreale e al contempo critico verso l'attualità, [...] dal tentativo di rileggere le esperienze delle Avanguardie nei testi e nelle vignette umoristiche”) and 83 (“L'umorismo surreale tipico del ‘Bertoldo’”); Casamatti 2008b, 121 (“narrazioni e ambientazioni di matrice surrealista”) and 134 (“stile [...] surreale”); and Casamatti 2008d, 252 (“umorismo surreale”, twice in the same page). The same adjectives, “surreal” and “surrealist”, or references to the French Surrealist movement, have been used to describe the style of single illustrators: cfr. Chiesa 1990, 109 (Giovanni Mosca's “grazioso stile floreale-surrealista”); Pallottino 1994, 30 (Gianni Mondaini's “surreale traduzione figurativa di metafore e giochi di parole”), 32 (Ugo De Varga's “continuo rimando ad epoche surrealmente inattuali”), and 34 (Bruno Angoletta's “atmosfera vagamente surreale”); and Casamatti 2008b, 108 (“la rilettura del Surrealismo e del Dada di Guareschi”).

monuments. While earlier on, I considered the provocations of the Surrealists in France, I am now going to focus on some works of Italian cartoonists published on *Bertoldo*.

Fig. 1 is a cartoon by Giovannino Guareschi entitled *Monumenti equestri*: it shows one, in which the supposed rider is not on horseback, because, as we learn from the

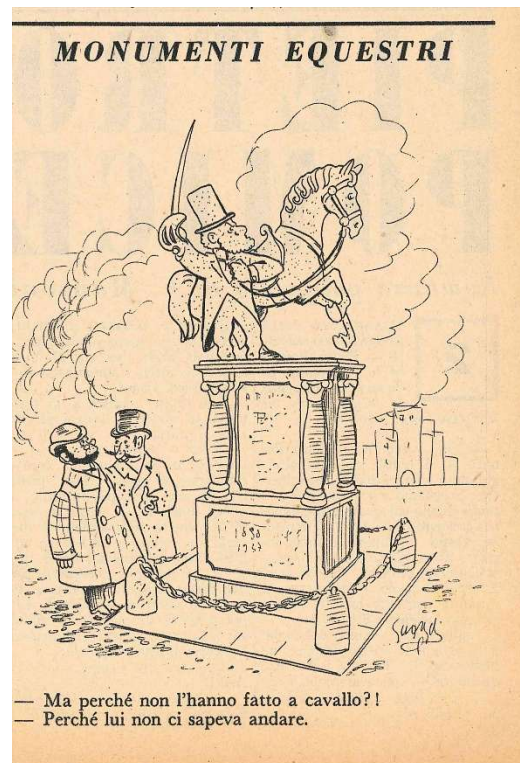


Fig. 1. Giovannino Guareschi, "Monumenti equestri", *Bertoldo*, 34, 27 April 1937: 5.

conversation between the two passers-by, he couldn't ride: "Ma perché non l'hanno fatto a cavallo?!", "Perché lui non ci sapeva andare". The configuration of this monument could remind us of the one imagined by Georges Wenstein in the surrealist group for Henry IV's statue: "À modifier. Henri IV ayant mis pied à terre fait brouter son cheval en lui tapotant la croupe" (Breton et al. 1933b, 19). But there are important differences. First, in Guareschi's cartoon the supposed rider is not a king: even if he pretends to be a warrior and wields a sword, he is a simple bourgeois: we wouldn't imagine a great performance of his on the battlefield. Second, Guareschi's rider is out of the saddle for a clear and given reason: precisely because he is not able to ride. In other words, there is a

logic here, and it is clearly explained and understood: if this person can't ride, then supposedly it makes sense for him to be next to—not on—the horse.

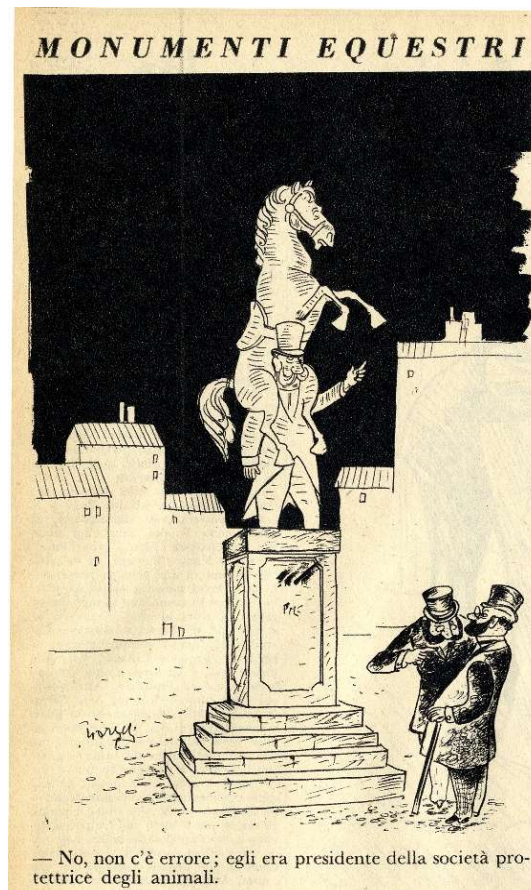


Fig. 2. Giovannino Guareschi, "Monumenti equestri", *Bertoldo*, 40, 18 May 1937: 4.

Fig. 2 is another cartoon by Guareschi entitled *Monumenti equestri*: "No, non c'è errore; egli era il presidente della società protettrice degli animali", we read in the caption. Here again we see a bourgeois on the pedestal, wearing a top hat, a frock coat, and moustaches, looking exactly like the two passers-by. This time the horse is on top of the man, rather than the other way round. Once again, the dialogue between the two passers-by reveals the logic behind this odd configuration: if this man took such a great care of animals during his lifetime, to the point of being honoured for this with a monument after he died, then it makes sense to portray him as he holds the horse on his shoulders, rather than weighing on it.

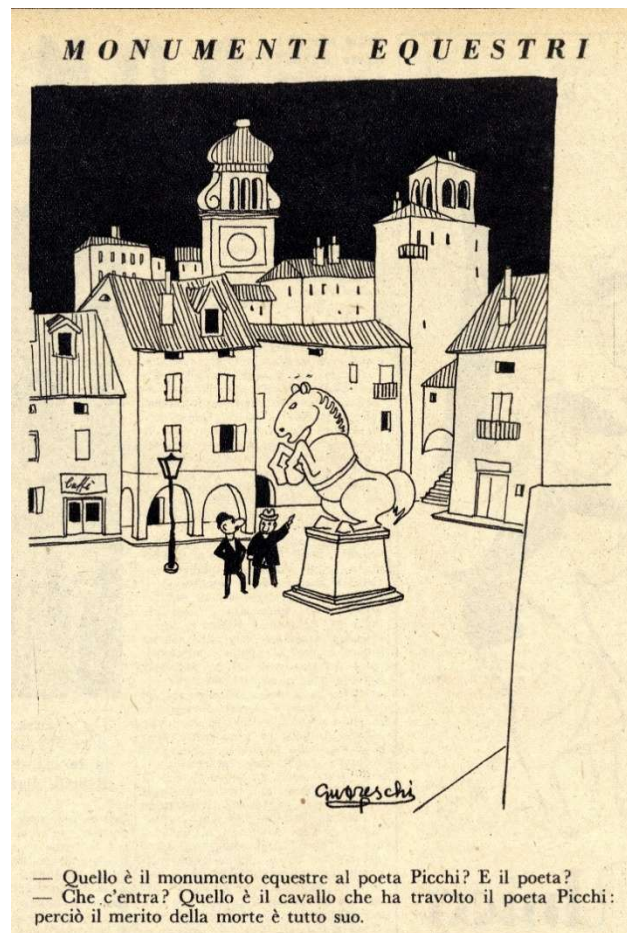


Fig. 3. Giovannino Guareschi, "Monumenti equestri", *Bertoldo*,
 29, 12 April 1938: 3.

Figs. 3 and 4 are two more cartoons by Guareschi entitled *Monumenti equestri*, in which the rider is not there at all. In Fig. 3 the (fictional) poet Picchi is not there because in fact, as we learn from the caption, the monument is meant to celebrate the horse that killed him. Fig. 4 is an equestrian monument to *commendatore* Luigi, but we only see the horse, because, as we are told, only the animal has died, the *commendatore* is still alive. There is a subtle, grim humour in these two cartoons, particularly in Fig. 3, as it implies that killing the rider could be something to celebrate; as for Fig. 4, it reminds us that monuments are usually built when someone dies, not when they are still alive (whereas in fascist Italy, monuments to Mussolini were built while he was still alive).

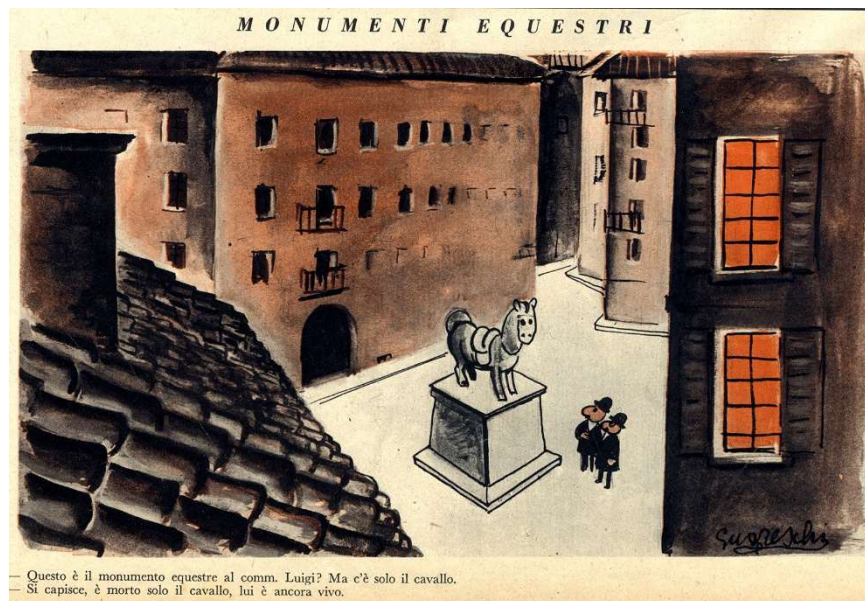


Fig. 4. Giovannino Guareschi, “Monumenti equestri”, *Bertoldo*, 38, 13 May 1938: 6.

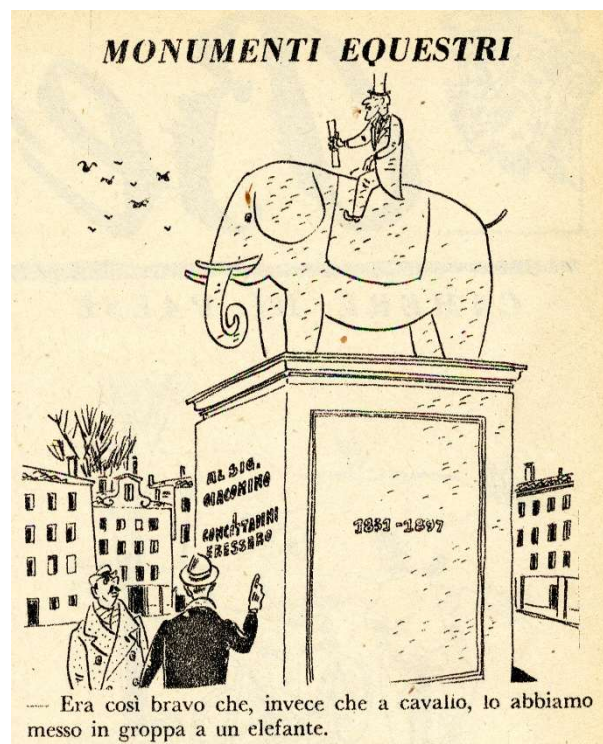


Fig. 5. Carlo Dalla Zorza, “Monumenti equestri”, *Bertoldo*, 5, 30 January 1942: 5.

Fig. 5 is a cartoon by Carlo Dalla Zorza, also entitled *Monumenti equestri*. “Era così bravo che, invece che a cavallo, lo abbiamo messo in groppa a un elefante”, we read in the caption. Maurice Henry in the Surrealist group proposed to replace Jeanne D’Arc’s horse

with a pig, clearly degrading the status of the *Pucelle d'Orléans*. In Dalla Zorza's cartoon, again, things work differently and follow a clear inverted logic: the better and more important the person, the bigger his steed: so, why not having an elephant instead of a horse? This cartoon has a double layer of humour: this big elephant—which, already by itself, makes the rider appear even smaller—is for someone whose name is “signor Giacomino”: Mr Little James. “Al Sig. Giacomino, i concittadini eressero”, we read on the pedestal, together with two dates: 1831-1897. (I will come back on the nineteenth-century time setting). In short, the biggest animal here is for the smallest person, both visually and in words.

In these cartoons, we find a clear pattern: the setting is an urban setting, though the place is not clearly identified: it could be any small or medium-size city in Italy. The scene is set in a *piazza* (square) in the city centre or not far from it. At the very centre of the scene, there is an odd monument to a bourgeois imaginary figure, with something out of place in it. Two bourgeois passers-by pause next to the monument and make comments on it. Although none of these monuments is plausible – on the contrary, they are meant to look utterly improbable – we could say that the whole scene is realistic: there is a clear, credible, recognizable setting, and the characters are somewhat familiar: even if they are types, not individuals, we recognize their main traits very well.

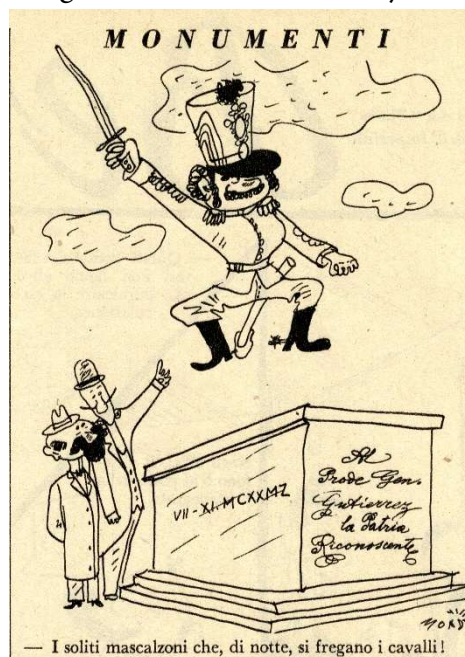


Fig. 6. Giaci Mondaini, “Monumenti”,
Bertoldo, 19, 15 September 1936: 5.

Let's now consider two more cartoons. In Fig. 6, by Giaci Mondaini, entitled *Monumenti*, we see a pedestal with a date in pseudo-Roman numbers on one side (VII-XI-MCXXMZ), and an inscription, with too many volutes and scroll shapes, on the other: “Al Prode Gen. Gutierrez La Patria Riconoscente”. Up in the air, above the

pedestal, legs apart, is the General wielding his sword above his head. One passer-by says to the other: “I soliti mascalzoni che, di notte, si fregano i cavalli!” This gives us a presumed reason why we do not see the horse in this monument, but the result is a very absurd—impossible, in fact—configuration, ultimately very unkind to the General, who is up there in the air (see by contrast Mussolini wielding up the Sword of Islam: Archivio Luce 1937). Cecilia Mangini noted Giaci Mondaini’s “garbata, talvolta sadica vena surreale” (Mangini 1994, 76), which we find also here. As for the setting, it is lacking; we only see three clouds in the sky, up in the air like the General.

Fig. 7 is a cartoon by Mosca, also entitled *Monumenti*, that shows a hybrid creature: a

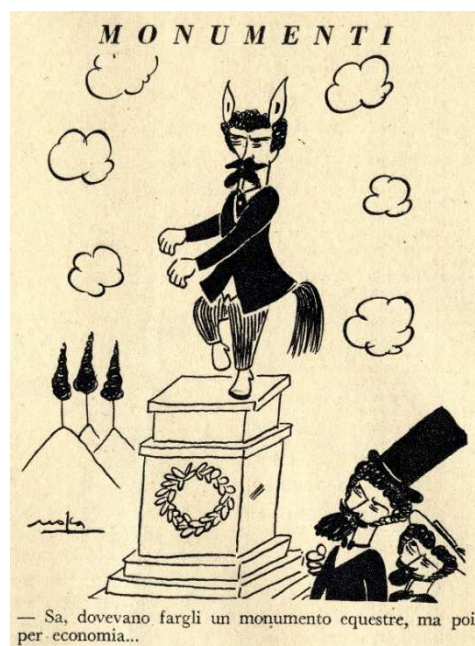


Fig. 7. Giovanni Mosca, “Monumenti”,
Bertoldo, 61, 30 July 1937: 6.

man with horse’s ears and tail, alone on the pedestal. One passer-by explains to the other: “Sa, dovevano fargli un monumento equestre, ma poi per economia...”. So, to save money, they combined man and horse in one piece of sculpture. The setting here is more surreal than in previous cartoons: the little round clouds are arranged in a sort of circle around the hybrid creature, and we see Mosca’s typical background of “Piccole catene di montagne con un alberello in vetta” (Mangini 1994, 85).

Giorgio Casamatti highlighted that Mosca’s style “si sviluppa dal confronto con il grafismo infantile” (Casamatti 2008c, 164). Indeed, this hybrid figure reminds us of Pinocchio turning into a donkey in the *Paese dei Balocchi*, as could be seen for example in a drawing by Sergio Tofano, a multi-talented artist who wrote and illustrated children’s books and was also a contributor to *Bertoldo* (see frontispiece of Collodi [1921], now cover of Collodi 1981). Mosca’s hybrid figure could also subtly draw on surreal characters of similar appearance that one finds in Alberto Savinio’s metaphysical

paintings, such as *Retour de l'Enfant Prodigue*, exhibited at the Venice Biennale in 1930 (Vivarelli 1996, 102), *Le départ de l'Enfant Prodigue*, exhibited in Turin and in Florence in 1932 and in Milan in 1933 (Vivarelli 1996, 131), *Crète*, exhibited in Turin and in Florence in 1932 (Vivarelli 1996, 135), and *Antonio e Cleopatra*, exhibited in Milan in 1933 (Vivarelli 1996, 114): this latter in particular shows a similar hybrid figure riding a horse, his right hand raised in the same gesture that is of Marcus Aurelius in the ancient Roman statue on the Capitoline hill in Rome.

Compared to Figg. 1-5, Figg. 6-7 are much less realistic. The pattern we noticed before is still there: the centre is occupied by an odd monument to a bourgeois imaginary figure and, next to it, we see two bourgeois passers-by making comments on it. However, the setting has vanished: everything here is suspended in the air, like the General Gutierrez.

Getting out of strait jackets

Arthur Koestler explains that the comic effect of satire is produced by the clash of two incompatible logics in the mind. He speaks of «universes of discourses colliding, frames getting entangled, or contexts getting confused» (Koestler 1964, 40) to describe “the perceiving of a situation or idea, L, in two self-consistent but habitually incompatible frames of reference, M₁ and M₂” (Koestler 1964, 35). For us, L would be each of the monuments in the cartoons we have seen, in which two different logics converge and clash: the logic that governs the making of equestrian monuments (M₁), and the logic that is behind each odd monument (M₂), as explained in the captions.

To make an equestrian monument, one needs three things: a pedestal, a horse, and a man. The pedestal goes first, it sits on the ground; on top of the pedestal, one puts the horse, and in the saddle, one puts the man: a king, an emperor, a knight, or a warrior (very occasionally there is a woman in the corresponding roles, as we have seen with Jeanne D’Arc). That is the normal, regular, accepted configuration that identifies an equestrian monument. When we see cartoons like those in Figg. 1-7, we laugh because those are *not* equestrian monuments: there is something wrong with them, as we immediately see. Through the captions, we learn that the regular, accepted configuration of equestrian monuments has been altered, following a different logic.

To be sure, *Bertoldo*’s cartoonists already deviated from the norm, when they put on horseback bourgeois figures with top hat and frock coat, instead of the usual virile emperors or military heroes. The bourgeois were an easy and “safe” target: satisfied with appearances and blind to substance, with their petty mindedness and self-righteousness, they offered an exaggerated portrait of a human type that everyone could laugh at, including the bourgeois living in Italy in the 1930s.

Some distance is a necessary ingredient for a comic laugh. In these cartoons, distance was very much aided by the setting in the late nineteenth century: this not only moved things back in time but also allowed for a revisitation of the so called *monumentomania*, the statuomania that in the second half of the nineteenth century affected post-unification Italy as well as other European and Western nations. According to Sironi, echoes of the nineteenth-century *monumentomania* could still be heard in Fascist Italy (cfr. Sironi 2008, 198), so *Bertoldo's* revisitation offered the perfect ground for caricatures and comic situations that played around safely with “anti-monuments”.

Both the bourgeois riders and the nineteenth-century settings acted as a cover. It was like saying: we are not talking about any real figure here, neither well-known, recognised heroes of the past, nor virile, admired leaders of the present, nor anyone who could vaguely resemble them: therefore, censorship should not worry about us. At the same time, these caricatures created the possibility to say things that couldn't have been said otherwise: for example, could ever a monument be made to a horse for killing its rider (Fig. 3)? Ultimately, this implied imagining that the rider could be killed. Alternatively, could one make the rider disappear altogether (Fig. 4)? Could one belittle (Fig. 5), or disfigure the rider (Fig. 7)? And if the rider were a General wielding his sword, could he be left alone, up in the air, undignified and ridiculed (Fig. 6)? Seeing those cartoons, some readers might have well thought, by contrast, about the one and only rider that the Fascist propaganda showed to Italians daily in those years.

Let's now consider again the statues imagined by the Surrealists playing around with De Chirico's painting or Parisian monuments. Like the Italian cartoons, the Surrealists' “Recherches expérimentales” resulted in anti-monuments at odds with accepted norms. Their aim was to momentarily release the Surrealist players from societal rules and detach them from a nationalist ideology to which they would not subscribe; and, to be sure, to shock bourgeois readers, or any reader who unquestionably abided by those societal rules or blindly subscribed to that nationalist ideology; perhaps some readers would reconsider their certainties. Unlike the Italian cartoons, however, the Surrealists' “Recherches expérimentales” were based on automatism: supposedly, they were generated by the unconscious, and they were meant to let the unconscious emerge freely. Detractors of the Surrealist enterprise would object that the answers to those questions were not as spontaneous as claimed by the Surrealists but instead had been carefully constructed. Paul Éluard, addressing this issue, recognised that the process could not be flawless, nonetheless he defended the results:

Puisque certains esprits mal tournés, toujours les mêmes, ne manqueront pas de contester l'authenticité de ce qui précède, il est d'abord bon d'affirmer que ces enquêtes ont été menées avec le maximum de sérieux, de scrupules passionnés et sans aucune idée préconçue de leur donner la moindre publicité. [...] Le seul défaut que l'on pourrait reprocher à ces réponses automatiques, rapides, est de ne pas rejeter certaines associations libres, soit d'idées, soit phonétiques qui

s'établissent quelquefois entre elles et qui les rendent par trop interdépendantes. Certains éléments de la réponse ne s'appliquent plus à la question qu'en fonction d'éléments semblables ou étroitement liées à une réponse précédente. [...]

Il est néanmoins du plus grand intérêt de constater que nous sommes parvenus, par des rencontres [...] inattendues [...] à une certaine objectivité irrationnelle dont nous pourrions aisément nous contenter. (Éluard 1933a, 19-20)

In the end, even if they started from very different premises and operated in very different conditions and with different aims, French Surrealist and Italian cartoonists achieved the same effect: they imaginatively altered the accepted and usual configuration of equestrian statues. Both groups broke a thinking habit. As Arthur Koestler noted:

Habits have varying degrees of flexibility; if often repeated under unchanging conditions, in a monotonous environment, they tend to become rigid and automatized. But even an elastic strait-jacket is still a strait-jacket if the patient has no possibility of getting out of it. [...]

There are two ways of escaping our more or less automatized routines of thinking and behaving. The first, of course, is the plunge into dreaming or dream-like states, when the codes of rational thinking are suspended. The other way is also an escape – from boredom, stagnation, intellectual predicaments, and emotional frustration – but an escape in the opposite direction; it is signalled by the spontaneous flash of insight which shows a familiar situation of event in a new light, and elicits a new response to it. (Koestler 1964, 44-45)

French Surrealist and Italian surreal anti-monuments invite us to reconsider not just *how* we make monuments, but also *when*, and *why*, and *to whom*.

Saul Steinberg's surrealism

It now remains to see where *Bertoldo* pushed its so-called surrealist style. To this end, I will use five cartoons by Saul Steinberg².

² Saul Steinberg, the great Romanian-born American artist, started his career in Italy as an illustrator for *Bertoldo* and other satirical journals, before being forced to leave the country because of Mussolini's racial laws. On Steinberg's period in Italy, see Tedeschini Lalli 2016.

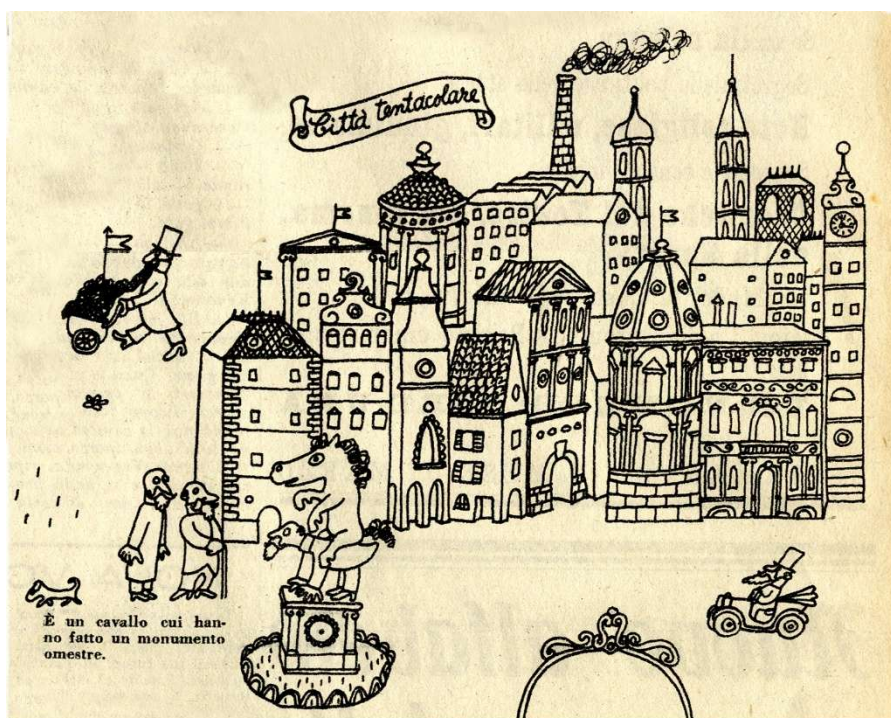


Fig. 8. Saul Steinberg, “Città tentacolare”, detail from “W la primavera”, *Bertoldo*, 20, 9 March 1937: 6. © The Saul Steinberg Foundation/Artists Rights Society (ARS), NY/DACS, London 2025.

In *Città tentacolare* (Fig. 8) the odd equestrian monument occupies a tiny space in the lower left corner: we see a horse riding a man, with their usual positions now inverted—an upright horse straddling a four-legged man—while the two usual bourgeois look at the statue and make the comment in the caption: “È un cavallo cui hanno fatto un monumento omestre”. Next to them, on the left, is a dog and not far away, on the right, a man in his car, both somewhat unrelated to the general scene and without a proper narrative function. Although the caption refers to the “manestrian” monument in the lower left, the title block points to the city, which, indeed, occupies most of the scene with its array of palaces, public buildings, and towers that are reminiscent of different architectural traditions and geographical areas, creating mixture of classical, medieval, Renaissance and modern styles. The buildings are not proportioned: they are super-tall, one next to the other, with no perspective. As Giorgio Casamatti noted:

La dimensione surreale e allucinata delle opere di Steinberg si realizza anche attraverso la collocazione spaziale incerta, o comunque irreal, di cose e personaggi, resa ancora più evidente e straniante dall’annullamento della prospettiva e della profondità spaziale, che sembra riprendere forme e strutture della grafica infantile o delle “prospettive medioevali”. (Casamatti 2008b, 118)

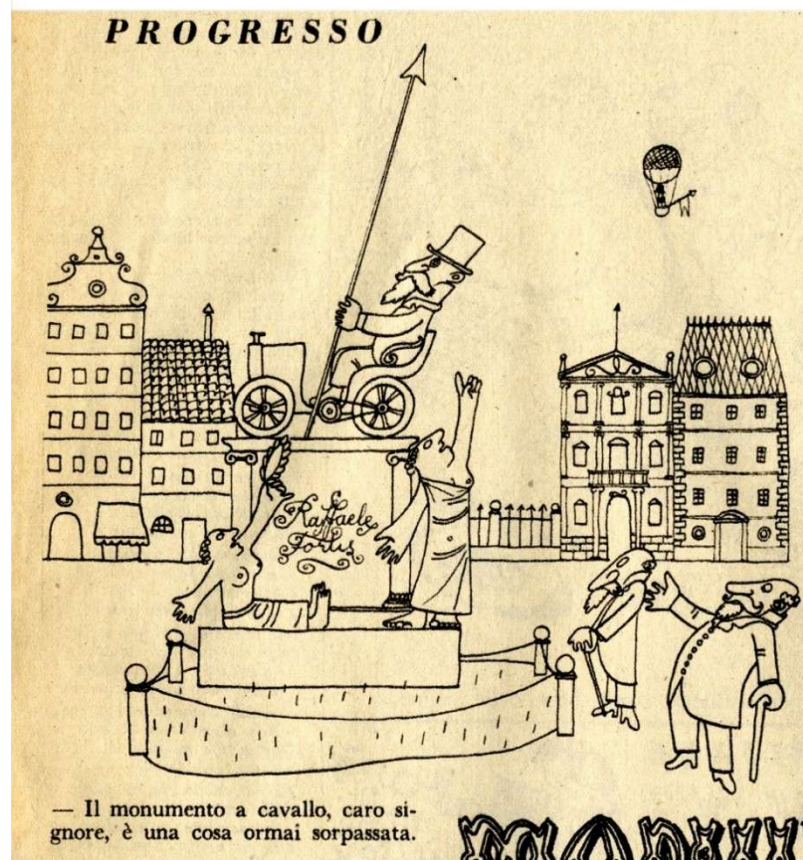


Fig. 9. Saul Steinberg, "Progresso", detail from "Monumenti dell'800", Bertoldo, 1, 1 January 1937: 6. © The Saul Steinberg Foundation/Artists Rights Society (ARS), NY/DACS, London 2025.

Even *Progresso* (Fig. 9) lacks a sense of perspective. Here we see a series of houses and palaces lined up from left to right; we find again a mixture of architectural forms that overall do not aim at verisimilitude; in the sky floats an unusual hot-air balloon with a strange banner, like those that were attached to trumpets in the Middle Ages.

The monument in *Progresso* is very elaborate but is not an equestrian one, because, as we read, "Il monumento a cavallo, caro signore, è una cosa ormai sorpassata". In Panhard's monument, the French Surrealists disliked the car that was there instead of a horse and proposed to replace it with a bathtub. In *Progresso*, however, the traditional horse has not been replaced by a proper modern mode of transport: Raffaele Fortis, the glorified (fictional) subject, sits comfortably in a vehicle that is neither a carriage nor a car: we can interpret his vehicle either as a carriage without horses, or as a car without engine. Ultimately, therefore, Fortis is not properly celebrated, as he appears neither as a knight of the sword (a military hero), nor as a modern knight of industry (for this distinction, see Marx, 1976, 875).

The monument to Fortis is a hotchpotch. At the base of the pedestal, two half-dressed female figures, with ancient Roman *tunicae* and naked breasts, remind us of both Roman *matronae* and fin-de-siècle prostitutes. The seated female figure holding a laurel crown, points it towards Raffaele Fortis, while the standing female figure is pointing her finger towards the sky. Raffaele Fortis, despite sitting in a carriage without horses or in a car without engine, holds an anachronistic, useless, too long lance, which also points towards the sky. Could it allude to a phallus? To be sure, libido circulates through this hotchpotch of disparate elements, as we can see in the respectable bourgeois closer to the monument, who seems more interested in the naked breasts of the female figures than in his fellow citizen monumentalised on top of the pedestal. Everyone here, people and statues, is looking in a different direction, ultimately making this monument not the centre to which everything converges, but a centrifugal piece.



Fig. 10. Saul Steinberg, “Economie”, detail from “Monumenti dell’800”, *Bertoldo*, 1, 1 January 1937: 6. © The Saul Steinberg Foundation/Artists Rights Society (ARS), NY/DACS, London 2025.

Economie (Fig. 10) shows an equestrian monument with two people—Ambrogio Vitali, a scientist, and Gastone Sinibaldi, a poet (not real people, of course)—on the same horse. “Bisogna risparmiare! Un monumento a cavallo costa tanto caro!” agree the two respectable bourgeois commenting on the statue. As always in Steinberg’s cartoons, people and objects are disproportioned: verisimilitude is not his aim; here, for example, the horse’s head is too big compared to the two riders. Moreover, unlike in the two previous cartoons, here the monument sits in a void: Steinberg’s pen-and-ink very neat line does not add any element to suggest any setting.

In *Punti di vista* (Fig. 11) Steinberg does something similar: there is no city, no palace,



Fig. 11. Saul Steinberg, “Punti di vista”, detail from “Monumenti dell’800”, *Bertoldo*, 1, 1 January 1937: 6. © The Saul Steinberg Foundation/Artists Rights Society (ARS), NY/DACS, London 2025.

only two objects floating in the void: a sort of brick tower with a flag on its top, and a sort of tree made of two boughs, with a bird on top of one of them. This creates what people called a “surreal” atmosphere. As noted by Giorgio Casamatti:

Le sue [di Steinberg] immagini sono volontariamente costruite su strutture eterodosse e scioccanti; i personaggi e le cose occupano lo spazio in modo disorganico e destrutturato; l’elemento narrativo e la comicità della battuta sembrano essere sopraffatti dall’attenzione al contesto o all’inessenziale, il racconto si destruttura in immagini sparse, disorganizzate che non trovano nemmeno la forza unificante della prospettiva. (Casamatti 2008c, 160)

At the centre of the page, we see an equestrian monument in a rather regular configuration (except for the proportions that, as we noted, in Steinberg's drawings are never correct: here the head and chest of the horse are too big, compared to the rider). On horseback is our usual bourgeois type, wearing a top hat and a frock coat. The unusual thing here are the passers-by: two horses, not two men. "Ma è chiaro!" one of them says: "Questo famoso cavallo si chiamava Sergio Celiomontanus e fu un grande scienziato". Steinberg employs defamiliarization, or enstrangement, which Viktor Shklovsky described in his essay *Art, as Device*, in which he used Tolstoy as an example. He wrote: "Tolstoy used the method of enstrangement constantly. In one case, 'Strider,' the narrator is a horse, and things are enstranged not by our own perception but by that of a horse" (2015, 163-164). However, while Tolstoy introduces us slowly to the world of human beings and their laws and customs, as they are seen through the eyes of a perplexed horse, this cartoon shows us self-righteous horses holding the same strong conviction as men erecting monuments to themselves.

Finally, in *Scultura* (Fig. 12) we see again a wrongly designed equestrian monument,

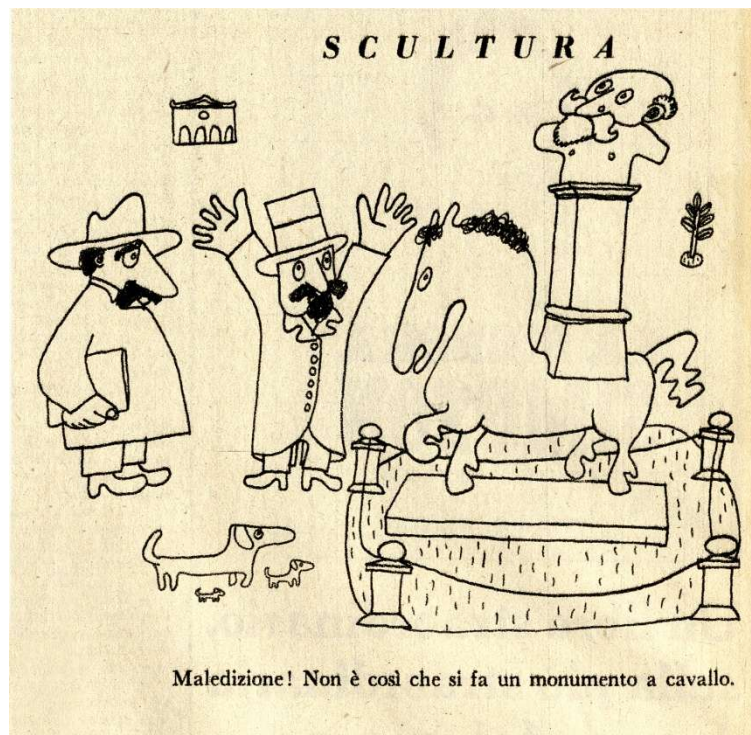


Fig. 12. Saul Steinberg, "Scultura", detail from "Arte", *Bertoldo*, 12, 9 February 1937: 6. © The Saul Steinberg Foundation/Artists Rights Society (ARS), NY/DACS, London 2025.

this one being literally a monument on horseback; to enhance the absurdity of the scene, on horseback we see a herm, not the statue of a full-size person.

In terms of setting, here again we find a few miniature objects floating in the void, a sort of palace with a colonnade as well as two trees shaped differently. Rather than

suggesting an urban scene, they become decorative elements in themselves, somewhat independent from everything else. As noted by Mangini, in Steinberg, the visual arrangement of the scene relies on “l’abbandono di ogni criterio di verisimiglianza, evidente nella totale anarchia dimensionale di spazi e figure, che dà origine ad un’atmosfera sospesa, surreale” (1994, 93; see also 95-96 and 98).

As for the passers-by, one is the usual bourgeois with top hat and frock coat: he raises his arms, bewildered by what he is seeing: “Maledizione! Non è così che si fa un monumento a cavallo”. Next to him we see another figure, dressed differently, who looks more like an artist. Is he the one who so wrongly conceived this monument? Is it a self-portrait? This possibility adds a layer of subtle irony to the scene, especially if we consider his dazed stare and helpless look. It is as if Steinberg, while creating this messy monument, represented the artist in the scene as helpless as the other spectators; or perhaps guilty, and yet detached, suspended, not really involved – just like the dog and the two puppies that observe the monument in their turn with perplexed eyes. Here everyone stares at this absurd configuration, but everyone in his own space.

Who's on the pedestal?

Compared to the settings, statues, and actions discussed in the Surrealist “Recherches expérimentales”, which could be real or imaginary, things worked differently for the Italians. None of *Bertoldo*’s cartoons represents a real place or a real statue, and even less a real action. As I said, particularly with equestrian monuments, no references to existing statues could be made, not even to those of the past, to which Mussolini had been compared. Imaginary cities were thus used as settings and imaginary bourgeois figures were the cartoon’s targets. Moreover, as we noted earlier, while the Surrealists experimented with automatism and pursued chance, *Bertoldo*’s cartoonists followed a different logic and the principles of satire. However, if we consider their results, the two converge. “What makes statues surreal are deliberate interventions intended to subvert their artistic language and/or spatial syntax,” writes Pippa Catterall (2023, 290). In this respect, *Bertoldo* is surreal, or surrealist, as much as the French were.

In terms of visual techniques, *Bertoldo* rejects plasticity, verisimilitude, linear perspective and proportions, in the same way in which the Surrealists (and other avant-gardes) did. Its jokes are accompanied by drawings that create their own surreal, suspended dimension, as can be seen particularly in Saul Steinberg’s cartoons. As Cecilia Mangini puts it,

Dal punto di vista grafico, in particolare, questo genere di umorismo sarà portato a piena maturazione da disegnatori quali Steinberg [...], con l’abbandono dei consueti criteri di verosimiglianza, in sintonia appunto con il surrealismo artistico, erede diretto di Dada ma anche di Simbolismo e

Metafisica, che dalla seconda metà degli anni Venti da Parigi andava diffondendosi in Europa: personaggi, oggetti ed animali saranno disposti, senza alcun ordine di grandezza, in uno strano, onirico, anche misterioso spazio aprospettico; la linearità del disegno contribuirà a sottolineare l'assenza di gravità di questo mondo sospeso di pupazzi, o di fantasmi. (1994, 41-42)

However, if we consider the effects that these monuments in a state of Surrealism had, things are perhaps less straightforward. While the anti-bourgeois and anti-establishment character of the French provocations is clear, to what extent can *Bertoldo's* cartoons be considered anti-establishment and therefore anti-Fascist? Scholars tend to emphasise the journal's anti-fascist significance, while its directors, illustrators and readers retrospectively downplayed the journal's role in this respect; some even said that laughing at those surreal situations, detached from reality, ultimately increased conformity (for the various views on this, see Steinberg 1978, 235; Calvino 1984, 19; Chiesa 1990, 121-126; Pallottino 1994, 19-20; Mangini 1994, 162-165; Casamatti 2008a, 79 e 83; Casamatti 2008b, 134; Sironi 2008, 198; Casamatti 2008d, 252; De Stefano 2013, 112 and 114; Battisti 2019, 691-695). The question remains open.

According to Marta Sironi, *Bertoldo's* cartoons on *monumentomania* “sembra voglia[no] denunciare sia la corsa alle onorificenze dei vari gradi del regime sia i non secondari interventi di piccone nelle piazze delle principali città italiane” (2008, 198). Considering the many vignettes on equestrian monuments, I see things differently. My contention is that, if not always their intention, one of the possible effects of these cartoons was to debunk the myth of Mussolini, the Man on horseback *par excellence* in Fascist Italy. Indeed, as we have seen, whatever the configuration that had been cleverly thought up, the rider was constantly ridiculed, as much as the Duce on horseback was constantly exalted by the propaganda in Fascist Italy. Of course, one can never be sure of the connections that readers ultimately make in their minds, particularly when some of these connections are forbidden and, if discovered, punished by official censorship; but the possibility of thinking in terms of anti-Mussolinis when seeing those bourgeois types was there; and it was the only thing that remained to Italians living in the peninsula and not enjoying the freedom of the press that the French had.

Who's on the pedestal, then? *Dubbio* (Fig. 13), a cartoon by Angoletta, seems to imply that not always the best people are on the pedestal (despite what the Fascist propaganda told people in Fascist Italy). It does so by asking the question: “Gli hanno fatto il monumento perché è un grand'uomo o è un grand'uomo perché gli hanno fatto il monumento?”. Freely reconfiguring painted or existing monuments, as the French

Surrealists did, or imagining odd and implausible statues that do not exist, as *Bertoldo's* cartoonists did, can help us reconsider to whom we make monuments, and why.

It is very rare to find real monuments “in a state of surrealism” like those imagined by the French Surrealist or *Bertoldo's* cartoonists, but sometimes it happens. *Monumenti*



Fig. 13. Bruno Angoletta, “Dubbio”, *Bertoldo*, 9, 27
February 1942: 3.

razionali (Fig. 14), a cartoon by Guareschi, shows us the pedestal on top of “poeta Filippo”, instead of the poet on top of the pedestal, as we would normally expect. “Perché così?” “Perché il basamento era molto più intelligente”, we read in the caption. Melbourne sculptor Charles Robb did something similar by turning upside down what would otherwise be a regular statue of Lieutenant Governor Charles Joseph La Trobe, who held office from 1839 to 1854 in Melbourne and helped establish the University there. In this monument, called *Landmark* (Fig. 15), the whole set is turned upside down, so that we see the man on his head and on top of him, a pedestal turned in a way whereby the top is at the bottom. Is this a monument “in a state of surrealism”? Surely it is. The left side inscription on the statue explains:

Landmark is based on traditional commemorative sculptures commonly found in public spaces, which honor heroes and those who have made significant contributions to society. Robb seeks to challenge the merit of such monuments in a contemporary society and a modern city by inverting

this full scale statue, calling into question the relevance and authority of this predominantly European visual language. (Monument Australia)



Fig. 14. Giovannino Guareschi, “Monumenti razionali”, *Bertoldo*, 14, 5 April 1940: 5.



Fig. 15. Ken Watson, photo of Charles Robb's statue *Landmark*, 23 November 2017.

It all depends on the context, of course. Then, perhaps, the question to ask is twofold: who's on the pedestal, and how have they been arranged? Even today, allowing for a bit of surrealism can help us reconsider our practices of memorialisation.

ACKNOWLEDGMENTS

I wish to express my profound gratitude to Alberto Guareschi, whose generosity in providing all the illustrations and granting permission for their publication has been invaluable. I am equally indebted to the Saul Steinberg Foundation for graciously granting me the rights to reproduce Saul Steinberg's drawings. Their support has been essential to the realisation of this essay.

REFERENCES

- ARCHIVIO LUCE. 1937. "Mussolini a cavallo nella radura di Bugara brandisce la spada dell'Islam offertagli dai capi berberi". Tripoli, 18 marzo: <<https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000055317/12/>> [accessed 19/1/2025].
- BATTISTI, L. 2019, "Ridere nel 'regno della noia'. Intrattenimento e umorismo nella pubblicistica del Ventennio fascista." In F. Castellano, I. Gambacorti, I. Macera, G. Tellini (eds.). *Le forme del comico*, 686-695. Firenze: Società Editrice Fiorentina.
- BBC NEWS. 2020. "France Colbert row: Statue vandalised over slavery code." *BBC News* 24 June: <<https://www.bbc.co.uk/news/world-europe-53163714>> [accessed 19/1/2025].
- BOSSAGLIA, R. 1994. "Prefazione." In C. Mangini, P. Pallottino, *Bertoldo e i suoi illustratori*, 7-15. Nuoro: Ilisso.
- BRETON, A., CAILLOIS, R., CHAR, R., ÉLUARD, P., GIACOMETTI, A., HENRY, M., MONNEROT, J.-M., MORO, C., OLIVIERO, Y., PÉRET, B., TZARA, T. 1933a. "Sur les possibilités irrationnelles de pénétration et d'orientation dans un tableau. *Georgio [sic] de Chirico: l'énigme d'une journée*. (11 février 1933)." *Le surréalisme au service de la révolution* 5, 15 May: 13-16.
- BRETON, A., ÉLUARD, P., HARFAUX, A., HENRY, M., PÉRET, B., TZARA, T., WENSTEIN, G. 1933b. "Sur certaines possibilités d'embellissement irrationnel d'une ville. (12 mars 1933)." *Le surréalisme au service de la révolution* 5, 15 May: 18-19.
- CALVINO, I. 1984. "L'irresistibile satira d'un poeta stralunato." *La Repubblica*, 6 March: 19.
- CASAMATTI, G. 2008a. "Milano, la Rizzoli e il 'Bertoldo'." In G. Conti. *Giovannino Guareschi al "Bertoldo". Ridere delle dittature. 1936-1943*, a cura di G. Casamatti, 72-85. Parma: Monte Università Parma.
- . 2008b. "Giovannino Guareschi al 'Bertoldo': il disegnatore." In G. Conti, *Giovannino Guareschi al "Bertoldo". Ridere delle dittature. 1936-1943*, a cura di G. Casamatti, 108-139. Parma: Monte Università Parma.
- . 2008c. "Realismo e avanguardia: gli altri disegnatori del 'Bertoldo'." In G. Conti, *Giovannino Guareschi al "Bertoldo". Ridere delle dittature. 1936-1943*, a cura di G. Casamatti, 152-189. Parma: Monte Università Parma.
- . 2008d. "Ridere del fascismo." In G. Conti, *Giovannino Guareschi al "Bertoldo". Ridere delle dittature. 1936-1943*, a cura di G. Casamatti, 252-265. Parma: Monte Università Parma.
- CATTERALL, P. 2023. "Statues, Spatial Syntax and Surrealism: 'History' and Heritagescapes in Public Space." *Transactions of the RHS* 1: 267-290.
- CHIESA, A. 1990. *La satira politica in Italia. Con un'intervista a Tullio Pericoli*. Roma-Bari: Laterza.
- COLLODI, C. [1921]. *Pinocchio*. Illustrazioni di Sto [Sergio Tofano]. Firenze: R. Bemporad & Figlio Editori [on the cover]. Milano: Edizioni Libreria Italiana [on the frontispiece].
- . 1981. *Pinocchio*. Illustrazioni di Sto [Sergio Tofano]. Firenze: Giunti.
- DE STEFANO, D. 2013. "Ridere negli anni Trenta: la satira di costume del «Marc'Aurelio» e del «Bertoldo»." In R. Giannella, D. Middioni (eds.). *Matite appuntite. Giornali satirici per disegnare l'Italia*, 95-132. Soveria Mannelli: Rubbettino Editore.
- ÉLUARD, P. 1933a. "Remarques." *Le surréalisme au service de la révolution* 5, 15 May: 19-20.
- . 1933b. "Le tableau de Chirico." *Le surréalisme au service de la révolution* 5, 15 May: 21-22.
- FELLEMAN, S. 2017. "The Mystery . . . The Blood . . . The Age of Gold: Sculpture in Surrealist and Surreal Cinema." In S. Jacobs, S. Felleman, V. Adriaenssens, L. Colpaert (eds.). *Screening Statues: Sculpture in Film*, 46-64. Edinburgh: Edinburgh University Press.

- FRANCE 24. 2020. "Paris statues of Voltaire and a colonial-era general splashed with red paint." *France 24*, 22 June: <<https://www.france24.com/en/20200622-protesters-daub-paris-statues-of-voltaire-french-colonial-era-general-in-red-paint>> [accessed 19/1/2025].
- KOESTLER, A. 1964. *The Act of Creation*. London: Hutchinson.
- MANGINI, C. 1994. "'Bertoldo' e la sua vita." In C. Mangini, P. Pallottino, *Bertoldo e i suoi illustratori*, 37-180. Nuoro: Ilisso.
- MARX, K. 1976 [1876]. *Capital. A Critique of Political Economy*, vol. I. Introduced by E. Mandel. Transl. by B. Fowkes. London: Penguin Books in association with New Left Review.
- MICHALSKI, S. 1998. *Public monuments: art in political bondage 1870-1997*. London: Reaktion Books.
- MONUMENT AUSTRALIA:
<<https://monumentaaustralia.org.au/themes/people/government---colonial/display/98916-charles-joseph-la-trobe>> [accessed 19/1/2025]
- NASH, P. 1936. "Swanage or Seaside Surrealism." *The Architectural Review* 79/473, 1 April: 151-154.
- OKELLO, C. 2020. "France defends colonial-era statues in the face of anti-racism protests." *Radio France Internationale* 16 June: <<https://www.rfi.fr/en/france/20200616-france-defends-colonial-era-statues-face-anti-racism-protests-macron-floyd>> [accessed 19/1/2025].
- PALLOTTINO, P. 1994. "Di alcuni caricaturisti del 'Bertoldo'." In C. Mangini, P. Pallottino, *Bertoldo e i suoi illustratori*, 17-35. Nuoro: Ilisso.
- SHKLOVSKY, Viktor. 2015 [1917-1919]. "Art, as Device". Translated and introduced by A. Berlina. *Poetics Today* 36:3 (September): 151-174.
- SICA, B. 2017. "Italo Calvino prima e dopo la guerra: il fascismo, Ariosto e l'uomo a cavallo." In N. Turi (ed.), *Raccontare la guerra. I conflitti bellici e la modernità*, 127-152. Firenze: Firenze University Press.
- . 2018a. "Le anime semplici e il piedistallo: l'immagine del Duce condottiero nei libri scolastici e per ragazzi dell'Italia fascista." *Transalpina* 21: 191-214.
- . 2018b. "Il Duce e il popolo-cavallo: politica, pedagogia e propaganda nell'immagine di Mussolini condottiero." *Studi culturali* 15/2, August: 159-188.
- . 2018c. "Le seduzioni pericolose dell'uomo a cavallo: Mussolini, Gadda, Palazzeschi e la cultura virile in Italia tra primo novecento e fascismo." *Narrativa* 40: 49-67.
- SIRONI, M. 2008. "Le nuove Muse: arte e artisti sul 'Bertoldo'." In G. Conti, *Giovannino Guareschi al "Bertoldo". Ridere delle dittature. 1936-1943*, a cura di G. Casamatti, 190-205. Parma: Monte Università Parma.
- STEINBERG, S. 1978. "Chronology." In H. Rosenberg, *Saul Steinberg*. Exhibition catalogue, 234-245. New York: Whitney Museum of American Art.
- TEDESCHINI LALLI, M. 2016. "Descent from Paradise. Saul Steinberg's Italian Years (1933-1941)." *AA Files* 72: 40-56.
- VIVARELLI, Pia (ed.). 1996. *Alberto Savinio: catalogo generale*. Milano: Electa.

LIST OF ILLUSTRATIONS

- Fig. 1: Giovannino Guareschi, "Monumenti equestri", *Bertoldo*, 34, 27 April 1937: 5.
 Fig. 2: Giovannino Guareschi, "Monumenti equestri", *Bertoldo*, 40, 18 May 1937: 4.
 Fig. 3: Giovannino Guareschi, "Monumenti equestri", *Bertoldo*, 29, 12 April 1938: 3.
 Fig. 4: Giovannino Guareschi, "Monumenti equestri", *Bertoldo*, 38, 13 May 1938: 6.
 Fig. 5: Carlo Dalla Zorza, "Monumenti equestri", *Bertoldo*, 5, 30 January 1942: 5.

Fig. 6: Giaci Mondaini, "Monumenti", *Bertoldo*, 19, 15 September 1936: 5.

Fig. 7: Giovanni Mosca, "Monumenti", *Bertoldo*, 61, 30 July 1937: 6.

Fig. 8: Saul Steinberg, "Città tentacolare", detail from "W la primavera", *Bertoldo*, 20, 9 March 1937: 6. © The Saul Steinberg Foundation/Artists Rights Society (ARS), NY/DACS, London 2025.

Fig. 9: Saul Steinberg, "Progresso", detail from "Monumenti dell'800", *Bertoldo*, 1, 1 January 1937: 6. © The Saul Steinberg Foundation/Artists Rights Society (ARS), NY/DACS, London 2025.

Fig. 10: Saul Steinberg, "Economie", detail from "Monumenti dell'800", *Bertoldo*, 1, 1 January 1937: 6. © The Saul Steinberg Foundation/Artists Rights Society (ARS), NY/DACS, London 2025.

Fig. 11: Saul Steinberg, "Punti di vista", detail from "Monumenti dell'800", *Bertoldo*, 1, 1 January 1937: 6. © The Saul Steinberg Foundation/Artists Rights Society (ARS), NY/DACS, London 2025.

Fig. 12: Saul Steinberg, "Scultura", detail from "Arte", *Bertoldo*, 12, 9 February 1937: 6. © The Saul Steinberg Foundation/Artists Rights Society (ARS), NY/DACS, London 2025.

Fig. 13: Bruno Angoletta, "Dubbio", *Bertoldo*, 9, 27 February 1942: 3.

Fig. 14: Giovannino Guareschi, "Monumenti razionali", *Bertoldo*, 14, 5 April 1940: 5.

Fig. 15: Ken Watson, photo of Charles Robb's statue *Landmark*, 23 November 2017. Courtesy of Monument Australia: <<https://monumentaaustralia.org.au/themes/people/government---colonial/display/98916-charles-joseph-la-trobe>> [accessed 14/5/2025].

LETIZIA UGHETTO MONFRIN

FORTUNA DEL SURREALISMO NELL'ITALIA FASCISTA

Il caso Tè numero 2

ABSTRACT: In 1935 Italo Cremona and Carlo Mollino, members of the Turin editorial board of *Il Selvaggio*, presented an artwork, *Tè numero 2*, with declared Surrealist reminiscences, at an exhibition at the Società Pro Cultura Femminile of Turin. Two texts dedicated to this installation by Velso Mucci, a contributor to *Il Selvaggio* who moved to Paris in 1934, and some visual sources for Cremona's painting offer some hypotheses to enrich the interpretation of *Tè numero 2*.

KEYWORDS: Surrealism; *Tè numero 2*; Italo Cremona; Carlo Mollino; Velso Mucci.

L'8 giugno 1935, presso la sede della Società Pro Cultura Femminile di Torino dell'Istituto fascista di cultura, si inaugurò la mostra *L'ora del tè nella casa Italiana*. Tra le diverse "tavole preparate" ("*L'ora del tè nella casa Italiana*" 1935, 2) presenti in mostra si distingueva quella ideata da Italo Cremona e Carlo Mollino dal titolo *Tè numero 2* (Figg. 1-2). Chiamati a rappresentare il rituale del tè, essi proposero un'installazione molto complessa, connotata da una "composizione vorticoso e suggestiva" e "coloristicamente raffinatissima" ("*L'ora della merenda' nella casa italiana*" 1935, 260). L'opera, nelle parole degli autori, ispirandosi agli "infusi aromatici" e ad "alcune reazioni psichiche", era stata immaginata "coi lineamenti delle esperienze chimiche, delle funzioni algebriche, dei limiti, diffusi e congelati in un vuoto culminante in un'allusione – angelica –".¹ A un pilastro risultava fissata una traversa in metallo che, tramite un sistema di tiranti e cavi, teneva sospeso un velo, formato da una rete metallica. Questo, toccando terra, si

Desidero ringraziare gli organizzatori del Colloque international *Fonctions du Surréalisme*, la professoressa Federica Rovati, i funzionari degli Archivi Biblioteca "Roberto Gabetti" del Politecnico di Torino, dell'Archivio di Stato di Torino e dell'Archivio dell'Istituto storico della Resistenza e della Società contemporanea in Provincia di Cuneo. Sono inoltre grata all'Agenzia del Demanio per la concessione dell'autorizzazione a riprodurre due immagini dell'opera oggetto di studio.

¹ Il commento degli autori, intitolato *Tè numero 2. Cenni d'architettura interna* e affisso alla "colonna intangibile", è riprodotto in Verhaeghe 2018, 55. Il corsivo è presente nel testo originale.

tramutava in un elemento scultoreo in cera che emergeva al di sopra di un piano inclinato, i cui lati – secondo quanto riportato nei disegni progettuali – dovevano essere stati rivestiti alternativamente in lamiera e Buxus.² Alla superficie caratterizzata da panneggi ondulati risultava fissato un tavolino di cristallo bordato di pizzo sotto al quale affioravano, parzialmente occultate da un tessuto con le frange, una gamba femminile e una scarpa. Sopra il tavolino erano poggiate una tazza per il tè e due mani sospese di manichino (Brino 1985, 62; Irace 1989). La fedeltà al tema proposto, ovvero la rappresentazione della cerimonia del tè, era quindi garantita dal velo metallico, che evocava i vapori del tè bollente (Verhaeghe 2018, 57; Ferrari e Sabatino 2022, 32-37), e dall'insieme formato dal tavolino di cristallo, dalla tazza di tè e dalle parti di corpo umano che poteva suggerire un appuntamento tra due persone (Rovati 2016, 238). Ma vi erano altre componenti che parevano riferirsi a fonti ulteriori. L'opera, infatti, non nascondeva le matrici surrealiste che l'avevano generata: sul tavolino spiccava il primo numero della rivista *Minotaure*, pubblicato nel 1933,³ la cui copertina di Picasso aveva probabilmente stimolato l'inserimento del nastro di pizzo e dei fiori appesi al velo (Rovati 2006, 68). Non a caso, quindi, sul *Bollettino mensile* della Società Pro Cultura Femminile si rilevò la presenza di “una originale attuazione surrealista” (“L'ora del tè nella casa Italiana” 1935, 2).

Cremona e Mollino facevano parte della redazione torinese de *Il Selvaggio*, la rivista diretta da Mino Maccari, sulle cui pagine negli anni Trenta furono esibite impertinenti suggestioni d'ispirazione surrealista (Rovati 2016). Si trattava di un'apertura in controtendenza rispetto all'atteggiamento dominante della cultura italiana dell'epoca nei confronti del Surrealismo, connotato perlopiù da incomprensione e ostilità (Casamassima 1984, 7-23; Dècina Lombardi 2002, 9-11). Ad esempio, alla Biennale di Venezia, terreno di incontro con l'arte straniera, Antonio Maraini (Segretario Generale dal 1928 al 1942), esaudendo le indicazioni di regime, tentò di spegnere gradualmente la supremazia dell'arte francese e, in particolare, delle manifestazioni d'avanguardia, per dare maggiore risalto all'arte italiana (De Sabbata 2006). Nonostante ciò, alcune voci critiche non mancarono di riconoscere nelle opere qui presentate da Cremona, in particolare in riferimento alle sue partecipazioni nel 1936 e nel 1940, il suo guardare al Surrealismo (Ughetto Monfrin 2025). Nella penisola non erano infatti mancate

² Politecnico di Torino, Archivi Biblioteca “Roberto Gabetti”, Fondo Carlo Mollino, serie Progetti, P.9A, 72.7. Il Buxus era un materiale inventato negli anni Venti del Novecento dalla S.A. Cartiere Giacomo Bosso, una fiorente industria piemontese, utilizzato prevalentemente per il rivestimento e la finitura di mobili e di interni. Cfr. Bosia 2005.

³ Nella Fig. 1, una fotografia probabilmente scattata durante l'inaugurazione della mostra (Verhaeghe 2018, 54), non si nota la presenza della rivista sul tavolino. Tuttavia, altre immagini dell'opera testimoniano l'inserimento della pubblicazione surrealista: ad esempio, la Fig. 2, un particolare dell'installazione riprodotto in Ferrari e Ferrari 2003 (69) e una fotografia visibile sul sito del Museo Casa Mollino, <https://www.carlomollino.org/interiors> (ultima consultazione 28/05/2025).

variegate dimostrazioni di interesse verso il movimento bretoniano (Raffi 1987; Nigro 2024). Per i selvaggi prestare attenzione al Surrealismo non significava opporsi al fascismo: la ricerca di nuovi stimoli intellettuali oltralpe costituiva bensì un antidoto alla banalità (Rovati 2016, 249).

Alcuni indizi sulla disponibilità di pubblicazioni surrealiste nell'ambiente torinese si incontrano in un articolo di Ezio D'Errico apparso su *Graphicus* nel gennaio 1935 in cui, oltre a dimostrare di conoscere i contenuti pubblicati su *La Révolution Surréaliste* a partire dal primo numero del 1924, egli asseriva di avere “sul tavolo” la *Petite Anthologie Poétique du surréalisme* e descriveva i collage di Max Ernst apparsi in *Une semaine de bonté* (D'Errico 1935, 14). Si trattava di fonti che risultavano pubblicizzate nel quinto numero di *Minotaure* del 1934,⁴ in quanto edite entrambe nello stesso anno dalle Éditions Jeanne Bucher, a testimonianza dell'aggiornamento del torinese rispetto alle novità editoriali surrealiste. Ai collage di Ernst, peraltro, Mollino si era riferito nell'elaborare *L'amante del duca*. Egli, inoltre, possedeva tutti i numeri di *Minotaure*; in una lettera del 15 novembre 1939 Maccari gli forniva consigli su come ottenere alcuni numeri di questa rivista, svelando i canali tramite i quali i torinesi potevano fruire di questo tipo di pubblicazioni: qui veniva indicato, tra gli altri, il nome di Velso Mucci (Rovati 2006, 70, 76, nota 10). Egli, già collaboratore de *Il Selvaggio* dall'inizio degli anni Trenta, nel 1934 si era trasferito a Parigi dove gestiva una libreria antiquaria. Nel capoluogo francese si era interessato al Surrealismo, avendo la possibilità di conoscere Paul Éluard e Tristan Tzara (Alberti 1983; Pepi 1995; Alberti 2012; Caporale 2012). A conferma di tale curiosità, in una lettera inviata in seguito al suo rientro in Italia a Mollino, plausibilmente nell'ottobre 1940, Mucci accennava a un “libro sul surrealismo” di cui aveva “sospeso definitivamente i lavori, tanto più che qui manco di documenti”. Nella stessa missiva egli menzionava un “bouquin” di prossima pubblicazione.⁵ Si trattava probabilmente del volume *Le Carte ed altri scritti*, una raccolta di poesie e saggi degli anni precedenti data alle stampe da Mucci nel 1940⁶ e introdotta da un testo di Mollino, intitolato *Lucidità nel tempo*, citato nell'epistola. In questo volume Mucci dimostrò di conoscere molto da vicino il lavoro di Cremona e Mollino, in particolare in due testi dedicati all'opera *Tè numero 2*.

Nello scritto intitolato *A proposito di un'Architettura interna* (Mucci 1940, 61-64) – in cui Mucci riprendeva questa espressione dal testo affiancato dagli autori

⁴ <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15259759/f64.item> (ultima consultazione 28/05/2025).

⁵ Politecnico di Torino, Archivi Biblioteca “Roberto Gabetti”, Fondo Carlo Mollino, serie Corrispondenza, C.1.6, Lettera di Velso Mucci a Carlo Mollino, Firenze, 4 ottobre [1940], ms.: “A proposito di ‘Lucidità nel tempo’, tutto era pronto per andare in macchina alla mia partenza da Torino. A quest'ora il famigerato bouquin giacerà in tutto il peso della sua tiratura nei magazzini del tipografo.” Il volume era infatti stato stampato dalle Officine Grafiche Editrici V.M. Briscioli di Torino nel 1940.

⁶ Il volume, una copia del quale è conservata nel Fondo Velso Mucci presso l'Archivio dell'Istituto storico della Resistenza e della Società contemporanea in Provincia di Cuneo, è stato ripubblicato in Mucci 2015.

all'installazione (Verhaeghe 2018, 55) – egli innanzitutto esaltava le qualità artigianali dell'opera, rilevando come meglio riusciti elementi quali la bordatura di pizzo del tavolino, l'effetto cromatico della scultura in cera, le volute della rete metallica – e, in particolare, il suo congiungersi alla base tridimensionale –, la trave in metallo. Mucci constatava come le diverse parti di *Tè numero 2* fossero state assemblate secondo “una certa idea dell'ora del tè” (1940, 61) e sottolineava come la “metamorfosi totale dell'opera” fosse stata determinata da “coefficienti, di natura fisiologica o storica o letteraria, che giocano nel sostrato della coscienza”, tra cui le “confessate reminiscenze surrealistiche” (62). Inoltre, Mucci riportava le affermazioni degli autori:

Usi ad ascoltare ed annotare assai obiettivamente le nostre intime reazioni ai fenomeni collo scrupolo dei diaristi, considerando questo ascoltare da dentro la più naturale strada alla conoscenza come convinti che il regime delle simiglianze delle identità delle equivalenze delle approssimazioni, del calcolo sublime possa giovare all'intelligenza della poesia, quello abbiamo messo in opera nell'ordine intuitivo della nostra architettura interna. (62-63)⁷

Allo stesso tempo, egli poneva in luce le specificità dell'approccio surrealista dei torinesi:

Conoscendo per esperienza le determinanti esterne dell'automatismo psichico e la sua limitata potenza, essi lasciano lo stato onirico per lo stato di veglia massima, sotto il controllo attivo del cervello. È già parecchio tempo ch'essi convergono la loro attenzione su questo punto dell'universo cerebrale. (63)

Nonostante l'installazione fosse il frutto di un processo mentale, istintivo e soggettivo, la sua realizzazione era stata infatti scrupolosamente calcolata, come dimostrano peraltro i disegni progettuali (Verhaeghe 2018, 56).

Nello stesso volume compariva anche una composizione in versi dal titolo *Davanti all'Architettura interna Tè numero 2 d'Italo Cremona e Carlo Mollino*, datata giugno 1935 (Mucci 1940, 35):

Carneficina dell'ora del tè / le mani ghigliottinate / ed olimpiche / sotto il cristallo una vita torbida / sotto la coltre pesante / la dame de chez Maxim / e la fauna e la flora marine / dentro lo squalo sventrato / in alto un pertugio di cielo / quando berremo la tazza / d'acqua calda paradisiaca.

⁷ Il testo degli autori, *Tè numero 2. Cenni d'architettura interna*, è riportato con esattezza a eccezione dei corsivi, che Mucci ha tralasciato. Nello scritto originale si legge infatti: “Usi ad ascoltare ed annotare assai obiettivamente le nostre intime reazioni ai fenomeni collo scrupolo dei diaristi, considerando questo ascoltare – *da dentro* – la più – *naturale* – strada alla conoscenza come convinti che il regime delle simiglianze delle identità delle equivalenze delle approssimazioni, del ‘calcolo sublime’ possa giovare all'intelligenza della poesia, quello abbiamo messo in opera nell'ordine intuitivo della nostra architettura – *interna* –.” (Verhaeghe 2018, 55).

Si tratta di un componimento, di evidente matrice surrealista, in cui Mucci pareva descrivere le sue impressioni postosi “davanti” all’installazione. La possibilità che egli abbia visionato di persona l’opera – considerando che, pur residente a Parigi, egli fosse solito rientrare periodicamente in Piemonte (Pepi 1995, 564)⁸ – potrebbe spingere a considerare le associazioni da lui proposte anche come riferimenti utili ad arricchirne la lettura – registrando forse alcune delle fonti d’ispirazione per gli autori – costruendo una stratificazione di allusioni possibili.

In questa insolita raffigurazione della cerimonia del tè era stata probabilmente la presenza dei lacerti di corpo umano a evocare, nell’immaginario di Mucci, il riferimento a una “carneficina”. L’elemento delle “mani ghigliottinate”, oltre a richiamare un motivo particolarmente privilegiato in ambito surrealista, derivava dal *Canto d’amore* di Giorgio de Chirico (Rovati 2006, 71) e popolava peraltro anche la pittura di Cremona (Vivarelli 2001, 12), come il dipinto *Guanti e foglie (Composizione autunnale)* del 1932 (Bottino 2010, 77). Non era infatti inconsueto che nelle installazioni o negli allestimenti di Cremona e Mollino fossero immessi elementi provenienti dalle opere del pittore, e viceversa.⁹ Tra le fonti comuni per questi oggetti si può considerare, ad esempio, la pittura di André Masson. In una minuta di una lettera indirizzata da Cremona ad Arturo Schwarz del marzo 1957, il pittore torinese ricordava le radici della sua opera – di cui dichiarava l’origine metafisica – e raccontava di “aver conosciuto un po’ di Klee, Roy, Masson, e qualche pittore inglese...” prima del 1928, senza specificare però tramite quali fonti.¹⁰ Forse, egli poteva essere stato stimolato dalle mani disarticolate viste in un disegno automatico di Masson pubblicato su *La Révolution Surréaliste* nel numero del 15 gennaio 1925 (15),¹¹ oppure nel dipinto *Les quatre éléments*, riprodotto sulla copertina della monografia di Pascal Pia pubblicata nel 1930 (Pia 1930; Ades 2010, 32-47). E forse il riferimento al pittore francese potrebbe ritenersi valido anche per un altro motivo, comune sia ai dipinti di Cremona sia all’installazione del 1935. Si tratta delle sinuose stoffe che percorrono molti quadri del pittore torinese, come, ad esempio, il dipinto *Elementi* del 1933 (Bottino 2010, 85), e di cui pareva rivivere il ricordo in *Tè numero 2*, sia nell’elemento in cera nella base, sia nel velo sospeso. Questi panneggi possono forse

⁸ Peraltro, Mucci si iscrisse alla Facoltà di lettere e filosofia presso l’Università di Torino nel 1929 e si laureò con una tesi in Filosofia teoretica, dal titolo *Il problema dell’estetica*, il 19 giugno 1935 (Pepi 1995, 559-560). Proprio nel giugno 1935 egli doveva quindi trovarsi verosimilmente a Torino, avendo così la possibilità di visitare la mostra presso la Pro Cultura Femminile, aperta sino al 19 giugno (“L’ora del tè nella casa Italiana” 1935, 2).

⁹ Il tavolino di cristallo di *Tè numero 2* si introdurrà infatti nel dipinto *Metamorfosi* di Cremona, realizzato tra 1936 e 1937 (Auneddu 1985, 20-21; Moncalvo 1988, 354; Rovati 2006, 71).

¹⁰ Archivio di Stato di Torino, Sezioni Riunite, Archivio Italo Cremona, serie Corrispondenza, 5 COR 536, 536.1, Minuta di lettera di Italo Cremona a Tristan Sauvage [Arturo Schwarz], Torino, 6 marzo 1957, datt.

¹¹ <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58450811/f17.item> (ultima consultazione 28/05/2025).

trovare un precedente nei “draps” di Masson, pubblicati nel numero del 1° dicembre 1926 de *La Révolution Surréaliste* (5).¹² E, considerando la medesima rivista – da cui Cremona e Mollino sembrarono derivare ulteriori suggestioni (Rovati 2006, 70) – forse si può ipotizzare che l’idea che soggiace al braccio del manichino che agguanta la statuetta in *Capriccio*, dipinto cremoniano del 1938,¹³ sia sgusciata fuori dal numero del 15 giugno 1926 (18).¹⁴

Riguardo a *Tè numero 2*, Mucci rilevava inoltre: “sotto il cristallo una vita torbida, sotto la coltre pesante, la dame de chez Maxim”. Forse la gamba femminile, che si trovava sotto al tavolino di cristallo, oltre a evocare una carneficina, poteva inoltre aver stimolato il riferimento a *La Dame de chez Maxim*. Questo era il titolo di un’opera teatrale di Georges Feydeau, rappresentata per la prima volta nel 1899, in cui un medico, dopo aver trascorso una serata nel celebre ristorante parigino, la mattina successiva rinveniva nel suo letto una ballerina del Moulin Rouge, immemore di aver trascorso la notte con lei in quanto obnubilato dall’eccesso di champagne. Da questa situazione scaturivano una serie di malintesi – la “dame de chez Maxim” veniva scambiata per la moglie del dottore – e situazioni paradossali (Feydeau 1914; “Les Présentations à Paris” 1933, 2). Tale riferimento, affiorato nella mente di Mucci probabilmente in ragione della sua passione per il teatro e, in particolare, per la commedia (Alberti 1983, 28), poteva inoltre aver costituito un’ispirazione per gli autori. L’opera teatrale era infatti stata adattata al linguaggio cinematografico: il film, nella versione del regista Alexander Korda, era approdato nelle sale torinesi nel marzo 1934 (M. Z. 1934, 5). Cremona e Mollino, pertanto, appena un anno prima della presentazione di *Tè numero 2*, considerando peraltro l’interesse dimostrato dal gruppo de *Il Selvaggio* nei confronti del cinema (Rovati 2016; Ventavoli 1996), potevano aver avuto modo di visionare la pellicola. A un primo sguardo, l’appuntamento evocato intorno al tavolino di cristallo potrebbe dunque alludere a quello tra la ballerina e il medico; il velo metallico aveva forse la funzione di delimitare uno spazio di “incontro intimo” (Brino 1985, 62) e Cremona e Mollino avevano individuato nella base in cera colorata un “elemento – carnale –” (Verhaeghe 2018, 55). Ma forse risulta più calzante considerare un episodio verificatosi il giorno successivo. La moglie del dottore, sorseggiando una tazza di tè, aveva raccontato di attendere l’apparizione di un serafino. Così, la ballerina – ancora nascosta a casa del medico –, nel tentativo di ingannare la donna, aveva deciso di impersonare l’angelo utilizzando un lenzuolo e una lampada (Feydeau 1914, 48-67). Tale evocazione celeste

¹² <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5845125r/f7.item> (ultima consultazione 28/05/2025).

¹³ Per la riproduzione dell’opera si rimanda al sito del Museo che la conserva, ovvero la GAM Galleria Civica d’Arte Moderna e Contemporanea di Torino: <https://www.gamt torino.it/it/archivio-catalogo/capriccio-2/> (ultima consultazione 28/05/2025).

¹⁴ <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5845116s/f20.item> (ultima consultazione 28/05/2025).

potrebbe pertanto aver ispirato, oltre all'“allusione – *angelica* –” in alto, la qualità eterea del velo metallico.

Oltre alla “*dame de chez Maxim*”, Mucci segnalava, “sotto la coltre pesante”, la presenza della “fauna e la flora marine dentro lo squalo sventrato”. Non risulta immediatamente palese a quali elementi dell'installazione egli si riferisse, ma, forse, si può ipotizzare il rimando a una fonte surrealista che per Mucci era stata una “rivelazione” (Alberti 1983, 27) e a cui aveva alluso nella dedica del volume:¹⁵ *Les chants de Maldoror* di Isidore Ducasse, conte di Lautréamont. Se la menzione alla fauna e alla flora marine rimane vaga e potrebbe riferirsi alle ambientazioni e agli animali che Maldoror incontra nel suo percorso, “lo squalo sventrato” evoca un episodio specifico. Nel secondo canto, infatti, Maldoror, seduto sugli scogli, assiste a una lotta tra squali – più precisamente, tra sei squali maschi e un esemplare di femmina – con lo scopo di accaparrarsi i resti di esseri umani naufragati poco prima, facendone un “carnage” (Lautréamont 1890, 143). Maldoror interviene in aiuto della femmina, dapprima uccidendo uno degli squali con il fucile, poi fiandandosi a nuoto verso il luogo del massacro con un coltello e assassinando uno degli squali rimanenti affondando la lama nel suo ventre. Questo delitto prelude a un ulteriore incontro intimo, ovvero quello tra Maldoror e la femmina di squalo: essi, ammalati nel riconoscere nell'altro la propria stessa ferocia, si lasciano infatti andare in un amplesso passionale. Nella descrizione dell'evento, per alludere al luogo in cui stava avvenendo la loro unione, l'autore lo delineava come una “*vague écumeuse*” (146): risulta seducente e forse non azzardato associare questa immagine alle ondulazioni presenti nella base tridimensionale di *Tè numero 2*. E forse anche l'“allusione – *angelica* –” nella parte superiore dell'installazione potrebbe trovare riscontro nella medesima fonte letteraria, in cui numerosi sono i riferimenti a creature celestiali alate.

La possibile conoscenza di *Les chants de Maldoror* da parte di Cremona e Mollino – nel 1934 era peraltro stata pubblicata l'edizione di Albert Skira con le acqueforti di Salvador Dalí (Hine 2004) – si lega a un'iniziativa editoriale della Casa Editrice Chiantore di Torino del 1944: un'edizione “non tradotta, ma in originale” e illustrata¹⁶ dei canti, nello stesso anno in cui questi furono pubblicati in traduzione italiana dalle Edizioni del Cavallino di Venezia (Caputo 2022, 141-145) e da Einaudi (Lautréamont 1944). Nonostante l'operazione di Chiantore non abbia trovato realizzazione, il

¹⁵ “A Lidia / ces pages / où le caramel ne manque pas / mais où le poivre l'emporte / et l'arsenic prend à la fin / le goût du nectar / Souvenir d'Isidore Ducasse / Paris, décembre 1939” (Mucci 1940, p. n.n.). Il riferimento è al quinto canto: “Si tu as un penchant marqué pour le caramel (admirable farce de la nature), personne ne le concevra comme un crime; mais, ceux dont l'intelligence, plus énergique et capable de plus grandes choses, préfère le poivre et l'arsenic, ont de bonnes raisons pour agir de la sorte, sans avoir l'intention d'imposer leur pacifique domination à ceux qui tremblent de peur devant une musaraigne ou l'expression parlante des surfaces d'un cube” (Lautréamont 1890, 270).

¹⁶ Archivio di Stato di Torino, Sezioni Riunite, Archivio Italo Cremona, serie Corrispondenza, 3 COR 303, 303.3, Lettera di Carlo Mollino a Italo Cremona, Rivoli, [2] maggio 1944, ms.

carteggio tra i due sodali, invitati a partecipare al progetto, appare intrigante.¹⁷ In particolare, vi emerge come Mollino si fosse preso “l’arbitrio” di proporre Cremona come “l’unica persona adatta a tale opera d’illustrazione”, suggerendo che il pittore dovesse inoltre “curare la veste in pieno”.¹⁸

Alla luce delle suggestioni proposte in questa sede per l’opera *Tè numero 2* non stupisce il coinvolgimento dei torinesi da parte di Chiantore. Le ipotesi avanzate, nel tentare di aggiungere qualche tassello all’interpretazione dell’installazione, intendono aprire qualche ulteriore spiraglio in merito alla penetrazione del Surrealismo nel territorio italiano negli anni del fascismo, riguardo alla quale, come si è visto, un affondo nell’ambiente torinese risulta particolarmente proficuo. Un passaggio dello scambio epistolare del 1944 tra Cremona e Mollino fornisce un indizio aggiuntivo sulla loro attenzione vivace nei confronti dell’avanguardia francese: l’architetto menzionava infatti l’autore dei canti come il “comune amico conte di Lautréamont”.¹⁹

¹⁷ Non sono chiari i motivi del naufragio di tale progetto. Alla prima lettera di Mollino – databile, tramite il confronto con le minute conservate nel Fondo Carlo Mollino (C.1.11; C.1.13.10), al 2 maggio 1944 – in cui l’architetto proponeva al pittore, per conto della Casa Editrice Chiantore, di illustrare *Les chants de Maldoror*, Cremona rispose fulmineamente il 3 maggio 1944. L’epistola solleticava l’attenzione del pittore: nelle sue parole, risvegliava “la mia vanità e certa attitudine illustrativa che un tempo cerchia ristretta riconosceva”. Cremona accettava dunque l’incarico, ma lo descriveva come un “grave compito”, chiedendo “tempo e poi tempo e anche tempo” (almeno quattro mesi) e una comunicazione formale dell’editore. Politecnico di Torino, Archivi Biblioteca “Roberto Gabetti”, Fondo Carlo Mollino, serie Corrispondenza, C.1.13.11, Lettera di Italo Cremona a Carlo Mollino, Venezia, 3 maggio 1944, ms. Così, il 7 giugno 1944 Angelo Barrera, all’epoca direttore della Casa Editrice Chiantore, inviò a Cremona una missiva per prendere accordi sul lavoro da svolgersi, palesando l’intermediazione di Mollino. Le materie da chiarire riguardavano il compenso, la tecnica per le illustrazioni e le tempistiche. Archivio di Stato di Torino, Sezioni Riunite, Archivio Italo Cremona, serie Corrispondenza, 3 COR 126, Lettera della Casa Editrice Chiantore a Italo Cremona, Torino, 7 giugno 1944, datt. Sul verso di tale missiva si legge la minuta di una lettera di Cremona in cui intendeva chiedere a Mollino consigli sulle risposte da fornire all’editore. Mollino suggerì di realizzare tra le dieci e le quindici tavole. Archivio di Stato di Torino, Sezioni Riunite, Archivio Italo Cremona, serie Corrispondenza, 3 COR 303, 303.2, Lettera di Carlo Mollino a Italo Cremona, Rivoli, 22 giugno 1944, ms. Una minuta di una lettera del 13 luglio 1944 da Mollino a Cremona dimostra che il lavoro, in quel momento, fosse ancora in corso. Mollino, chiedendo all’amico se volesse vedere le illustrazioni di Dalì in “pallida foto”, lo rassicurava: “sono certo che verranno fuori le illustrazioni che sogni”. Politecnico di Torino, Archivi Biblioteca “Roberto Gabetti”, Fondo Carlo Mollino, serie Corrispondenza, C.1.13.12, Minuta di lettera da Carlo Mollino a Italo Cremona, Rivoli, 13 luglio 1944, ms.

¹⁸ Archivio di Stato di Torino, Sezioni Riunite, Archivio Italo Cremona, serie Corrispondenza, 3 COR 303, 303.3, Lettera di Carlo Mollino a Italo Cremona, Rivoli, [2] maggio 1944, ms.

¹⁹ *Ibidem*.



Figura 1. Italo Cremona, Carlo Mollino, Tè numero 2, 1935. Foto La Fotografica, Agenzia Foto Reportage Comm. Gherlone, Torino.

Politecnico di Torino, Archivi Biblioteca "Roberto Gabetti", Fondo Carlo Mollino, serie Fotografia, 3.3.61.2r. Per gentile concessione dell'Agenzia del Demanio, Fondo Carlo Mollino conservato al Politecnico di Torino, Sezione Archivi Biblioteca "Gabetti".



Figura 2. Italo Cremona, Carlo Mollino, *Tè numero 2*, 1935, particolare.
Politecnico di Torino, Archivi Biblioteca "Roberto Gabetti", Fondo Carlo Mollino, serie Fotografia, 3.3.61.3.
Per gentile concessione dell'Agenzia del Demanio, Fondo Carlo Mollino conservato al Politecnico di Torino, Sezione Archivi Biblioteca "Gabetti".

BIBLIOGRAFIA

- ADES, D. 2010. Introduzione a *André Masson. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint, 1919-1941*, volume I, di Guite Masson, Martin Masson, Catherine Loewer, 25-65. Vaumarcus: ArtAcatos.
- ALBERTI, A. 1983. "Il soggiorno parigino." In *Ricordo di Velso Mucci*, atti del convegno (Bra, 17 aprile 1982), a cura di M. Concetta Bernardo e A. Mallamaci, 27-28. Fossano: Tipolitografia Capra di Vissio & Bonacossa.
- . (a cura di). 2012. *"Conoscete quest'uomo"*, atti del convegno (Bra, Centro Culturale polifunzionale Giovanni Arpino, 4 giugno 2011). Milano: Scalpendi Editore.
- AUNEDDU, G. 1985. "Difficile è il mestiere di ricordare cose davvero lontane." In *Italo Cremona. Scenografie e interni*, a cura di Federico Riccio, 11-23. Torino: Le Immagini, Edizioni d'arte.
- BOSIA, D. 2005. *Il Buxus: un materiale "moderno"*. Milano: FrancoAngeli.
- BOTTINO, A. (a cura di). 2010. *Catalogo generale dell'opera pittorica di Italo Cremona*, introduzione di Pino Mantovani. Torino: Umberto Allemandi & C.
- BRINO, G. 1985. *Carlo Mollino. Architettura come autobiografia. Architettura mobili ambientazioni 1928-1973*. Milano: Idea Books.
- CAPORALE, V. 2012. "Mucci, Velso." In *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 77, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- CAPUTO, C. 2022. "Le surréalisme à Venise et Milan, les galeries Cavallino et Naviglio dans les années 1940 et 1950: expositions et publications." *Mélusine*, 3: 138-155. <http://melusine-surrealisme.fr/wp/> (ultima consultazione 28/05/2025).
- CASAMASSIMA, M. 1984. *Il surrealismo e l'arte italiana*. Bari: Edizioni dal Sud.
- DÈCINA LOMBARDI, P. 2002. *Surrealismo, 1919-1969, ribellione e immaginazione*. Roma: Editori Riuniti.
- D'ERRICO, E. 1935. "Surrealismo." *Graphicus*, 13/1: 13-14.
- DE SABBATA, M. 2006. *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*. Udine: Forum.
- FERRARI, F., FERRARI, N. (a cura di). 2003. *Carlo Mollino. Fiabe per i grandi 1936-1943*, catalogo della mostra (Torino, Fondazione Italiana per la Fotografia, 23 gennaio-23 marzo 2003). Milano: Federico Motta Editore.
- . (a cura di). 2022. *Carlo Mollino. Architect and Storyteller*. Zurich: Park Books.
- FEYDEAU, G. 1914. *La Dame de chez Maxim*. Paris: Librairie théâtrale, artistique et littéraire.
- HINE, H. 2004. "I canti di Maldoror." In *Dalì. La retrospettiva del centenario*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 12 settembre 2004-16 gennaio 2005; Filadelfia, The Philadelphia Museum of Art, 16 febbraio-15 maggio 2005), a cura di Dawn Ades, 208-219. Milano: Bompiani.
- IRACE, F. 1989. "The numero 2. Allestimento per la mostra L'ora della merenda. Torino, 1935." In *Carlo Mollino, 1905-1973*, catalogo della mostra (Torino, Mole Antonelliana, 5 aprile-30 luglio 1989), 134-135. Milano: Electa.
- LAUTRÉAMONT, 1890. *Les chants de Maldoror*. Paris: L. Genonceaux, Éditeur.
- . 1944. *I canti di Maldoror*, a cura di Fabrizio Onofri. Torino: Giulio Einaudi editore.
- "Les Présentations à Paris" 1933. *Bordeaux-Ciné*, 7 aprile.
- "L'ora della merenda' nella casa italiana." 1935. *L'Architettura Italiana*, 30/luglio: 258-260.
- "L'ora del tè nella casa Italiana." Mostra di ambientazione e di tavole preparate. 8-19 giugno 1935-XIII." 1935. *Istituto fascista di coltura. Società Pro Coltura Femminile. Bollettino mensile*, 21/10-12: 2-3.
- MONCALVO, E. 1988. "Note per una lettura di alcuni riferimenti della cultura di Carlo Mollino." *Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti*, 42: 341-373.

- MUCCI, V. 1940. *Le Carte ed altri scritti*. Roma: Il Selvaggio.
- . 2015. *Mercato delle pulci. Scritti inediti e rari 1930-1963*, a cura di Alberto Alberti. Milano: Scalpendi Editore.
- M. Z. 1934. "Sullo schermo: La dame de chez Maxim, di A. Korda – La disfatta delle Amazzoni, di W. Lang." *La Stampa*, 8 marzo.
- NIGRO, A. 2024. "Il convitato di pietra: ancora qualche nota sulla ricezione del Surrealismo in Italia dagli anni venti agli anni cinquanta." In *Il Surrealismo e l'Italia*, catalogo della mostra (Mamiano di Traversetolo, Parma, Fondazione Magnani-Rocca, 14 settembre-15 dicembre 2024), a cura di Alice Ensabella, Alessandro Nigro, Stefano Roffi, 56-61. Milano: Dario Cimorelli Editore.
- PEPI, R. 1995. "Ritratti critici di contemporanei. Velso Mucci." *Belfagor*, 50/5: 557-578. <http://www.jstor.org/stable/26147328> (ultima consultazione 28/05/2025).
- PIA, P. 1930. *André Masson*. Paris: Librairie Gallimard.
- RAFFI, M.E. 1987. *André Breton e il surrealismo nella cultura italiana (1925-1950)*. Padova: Cleup.
- ROVATI, F. 2006. "La camera incantata. Carlo Mollino e la cultura artistica torinese 1935-41." In *Carlo Mollino architetto, 1905-1973. Costruire le modernità*, catalogo della mostra (Torino, Archivio di Stato, 12 ottobre 2006-7 gennaio 2007), a cura di Sergio Pace, 65-77. Milano: Electa.
- . 2016. "Dopo Venturi. Torino selvaggia e surrealista." In *Dal nazionalismo all'esilio. Gli anni torinesi di Lionello Venturi (1914-1932)*, a cura di Franca Varallo, 213-250. Torino: Nino Aragno Editore.
- UGHETTO MONFRIN, L. 2025. "Il Surrealismo audace. Italo Cremona alla Biennale di Venezia negli anni del fascismo." In *Biennale College ASAC. Scrivere in residenza 2022*, 55-64. Venezia: La Biennale.
- VENTAVOLI, L. 1996. *La curiosa industria. Italo Cremona, un pittore al cinema*. Torino: Lindau.
- VERHAEGHE, G. 2018. "Exhibiting Experiences – A Study of the Installation 'Tea n°2' by Carlo Mollino and Italo Cremona." In *CA²RE. Conference for artistic and architectural (doctoral) research*, atti del convegno (KU Leuven, Faculty of Architecture, Ghent, 8-9 aprile 2017), 51-60. Leuven: KU Leuven.
- VIVARELLI, P. 2001. "Gli interni incantati di Italo Cremona: luoghi di inquietanti apparizioni." In *Cremona. Gli interni incantati*, catalogo della mostra (Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 27 settembre-28 ottobre 2001), a cura di Pia Vivarelli, 11-21. Bergamo: Lubrina Editore.

MAXIME THIRY

“THE LAND OF MAGRITTE”: THE SURREALIST EVENT IN FRANCOPHONE BELGIUM

ABSTRACT: The main goal of this paper is to delve into Belgium’s imaginary from a historical perspective to better understand how Belgium’s pictorial heritage nurtured a cultural imagotype on the one hand and consequently laid ground for surrealism to happen on the other. By focusing on imagotypes the research will tackle both sociological and aesthetical issues, showing how they participate to the collective adhesion of an imaginary often confounded with a cultural identity.

KEYWORDS: Imagotype; Regimes of value; Belgium; Paul Nougé; René Magritte; Artistic Capitalism.

Should there be an adjective that naturally comes to one’s mind when referring to Belgium (either to its daily news or to something relating to the country), it would most likely be “surreal.” The numerous governmental crises that punctuated the country’s life for the last thirty years stand of course among the most famous examples. Back in 2007, after only half a year of parliamentary negotiations, the country managed to form an acting temporary government. That was enough for *The New York Times* to make fun of the federal complexity of what they referred to as a “surreal state.” Such commonplace has since taken roots and comes out of hibernation on each new political crisis, more vigorous on every occasion and more verbose as periods without government follow one another, every time beating new records of longevity. It has become so apparent that journalists now point it out: “Le mot ‘surréaliste’ apparaît souvent dans les articles des observateurs qui s’interrogent sur la capacité de la Belgique d’assumer pleinement [...] la présidence tournante de l’Union européenne” reports the RTBF (Belgian’s public radio network)’s web site on April 27th 2010. Further, the same article quotes Gent University professor Marc de Vos: “Le pays qui a offert au monde le surréalisme, transforme le surréalisme politique en une forme d’art”. De Vos’ argument relies on René Magritte’s (1898-1967) international fame and on the way his paintings, among others,

helped popularize the surrealist movement, especially its Belgian faction, on a global scale. On a more dramatic note, another article tackles the infamous terrorist attacks that occurred in Brussels in March 2016 and captions its analysis as follows: "Ceci n'est pas une crise politique (malheureusement, si...)". The Magrittian reference appears clearer, as the journalist revisits the iconic phrase that appears at the bottom of the equally iconic painting *La Trahison des images* (1929).

Is that enough though to conclude that when newspapers associate Belgium (and thus its politics, its people, local events or even its way of life) to surrealism they do it knowingly by referring to the artistic movement founded in Paris by André Breton in 1924? Or even, let's say, to the one born in Brussels the same year, which resonates with Breton's movement while deferring with it on crucial issues such as the relevance of the unconscious and the practical subversion of everydayness? Or do they simply follow a tendency to hide behind a cliché so easy and overused through time that it has taken the shape of a grounded blatancy? The answer probably lies between both statements, as it would be incorrect to assume that any reference to surrealism cannot be anything but uninformed. On the one hand, surrealism is, like all cultural phenomenon, the object of many types of receptions, often depending on the appropriating audiences. On the other hand, it is important to remember how doxas usually reshape discourses and realities: the collective appropriation of an idea surely leads to its larger outreach, but at the cost of its complexity which often gets oversimplified.

Updating an imagotype

"[S]'il est vrai qu'une tradition purement littéraire nous manque, une tradition d'art nous appartient depuis des siècles" (Verhaeren 1905). Not only an observation, these words pronounced by Émile Verhaeren during the Universal Exhibition that took place in Liège at Belgium 75th jubilee fall within a commonplace so wide that it inspired advocates of an emerging Belgian literature insecure about its lack of national identity as well as those who defend a literature nurtured by a strong and original pictorial heritage.

During the last decades of the 19th century, critics and writers were working together on establishing a founding myth for the young kingdom. Agreeing with the idea that literature plays an important part in the promotion of a national spirit, their task proved to be tedious, due to Belgium's double cultural and linguistic heritage, borrowing its models from both the Latin world (i.e. France) and the German world (i.e. the Netherlands and Germany). For instance, Edmond Picard remains one of the principal advocates of the "âme belge" (Picard 1897) – or "Belgian core" – where both Walloon and Flemish identities converge and whose origins reside in part in the pictorial legacy of great Flemish painters from the 16th century, such as Bosch, Breughel and Vermeer. This appealing conception is quickly discussed in France, where writers like to apprehend

French Belgian literature as a sort of outlandish variant of their own. In 1892, the journal *La Jeune Belgique* republishes an article from *Le Figaro* in which the idea of a pictorial literature turned into a stereotype. Indeed, what was first conceived as a patronage evolved into a cliché because of oversimplifying and generalizing outputs: "[Les Belges] sont des coloristes ardents, ils subissent la prédestination d'être surtout des peintres. Leurs écoles littéraires se rattachent aux préoccupations de leurs antérieures écoles d'art."

During the following decades, in Belgium as well as in France, critics tend to validate such an idea. For instance, in a 1906 essay, Joseph Boubé describes what he calls the *couleur locale* of Belgian writings in words that never really depart from the realm of painting. In this regard, imagology states that "[f]rom early on in history, the encounter with other cultures [...] has been governed by selective perception, which inspires curiosity, stimulates the imagination and evokes fascinating images in people's mind" (Beller & Leerssen 2007, 6). As the stereotype gets embedded in collective consciousness it becomes a distinctive trait of Belgian French literature, a token of its originality in relation to French literature. Whereas some critics carefully present such discourses as part of a commonplace, of an immemorial doxa ("On a dit que tout artiste belge était peintre" [Boubé 1906, 34]), others tend to oversimplify them ("C'est un musée de tableaux" [Boubé 1906, 35]) or simply to argue that they all stem from the same sources: be it the inclination to descriptions, the peculiar use of light, the display of tableaux full of colorful and picturesque details (in particular, tables of feast such as the ones painted by Breughel). In short, everything is said to derive from the "souvenir et [...] l'amour des ancêtres" (Boubé 1906, 7). That is to say that if there is a cliché, it does not only derive from actual literary practices but also certainly from what critics established since their first attempts to define (and thus defend) the characteristics of Belgian literature from the very first steps of its institutionalization. By doing so, they helped this cliché become relevant in collective consciousness and memory, giving birth to an imagotype, a foreign representation of traits relating to a community that progressively modify said community's own perception, due to the symptomatic nature of those traits which are part of a larger shared and cohesive imaginary.

Belgium is thus considered as a country where literature often appears as pictorial if not picturesque. To quote Tom Verschaffel's contribution to Beller & Leerssen's inventory of imagotypes per nation: "Belgians are considered to be more of a visual and practical nature" (Beller & Leerssen 2007, 109). Consistent with the concept of "imagined community" theorized by Benedict Anderson, cultural or literary specificities do not appear from nowhere to subsequently determine what constitutes the identity cohesion of a nation. On the contrary, it is precisely because of how a given community consistently exploits and revisits a commonplace that it then becomes grounded. Imagotypes are to be understood as sociocultural facts producing observable effects on

communities and their representation, either their own or others'. What matters here is to better understand why this specific imagotype of a pictorial literature remains relevant and how it keeps developing, evolving, notably through surrealist practices.

Thus, in 1949 Franz Hellens, who actively and famously works on defending the French affiliation of Belgian literature during the interwar period, briefly clarifies what could pass for a Belgian specificity: "L'écrivain belge, le Flamand surtout, apporte dans sa façon de voir, de sentir et de s'exprimer, un reflet indéniable des tableaux des grands maîtres de la peinture flamande et wallonne : Roger de la Pasture, Gêrôme Bosch, Brueghel... Réaliste et mystique à la fois, il a un goût prononcé pour les couleurs vives et les formes corsées" (Hellens 1949). From simply pictorial, such a description also raises the question of a mystical dimension nurturing the imaginary from which Belgian writers draw their inspiration. This dimension also explains the tendency of Belgian literature to often highlight the exploration of aspects and territories that deviate from the norms and standards of reality (i.e. through symbolism, fantastic and magical realism). It is that very tendency that Verschaffel presents as part of the "slightly surreal aspect" (Beller & Leerssen 2007, 112) observable in Belgian culture.

Sure, Breughel remains a steady reference. To the point that a reader of *L'Expérience continue*, in which the poetic texts of surrealist poet and theoretician Paul Nougé (1895-1967) are reunited, pretends to grasp in it some of the Flemish painter's spirit. Such an easy and unfounded interpretation obviously triggers Marcel Mariën (1920-1993), who was a member of Brussels surrealist group and who is responsible for the compilation of Nougé's texts. In response, he shells out a sarcastic remark, underlining the reader's simagotypical bias: "Expédiés d'Angleterre, sans doute [les textes] auraient-ils distillé les brumes de la Tamise !" (Mariën 1979). Beside Breughel, other painters serve as bearing to grasp different moments of a Belgian imaginary; discretely during the symbolist period with the inspiration of mystical Flemish painters Jan Van Eyck and Hans Memling, and way more blaring through Magritte's work during the surrealist years, to the point that he has now replaced Breughel in the role of national herald. Once the "land of Breughel", Belgium is increasingly called "land of Magritte", as a French article from 1979 writes in *Le Monde*. Such a modification of the imagotype's coordinates shows the important role that surrealism played in the sustainability of Belgium's pictorial imaginary. On the one hand, it made it more in tune with the representation crisis observed during the 20th century, which Magritte notably illustrated. On the other hand, surrealism acted as a way to expand this imaginary beyond the sphere of images, as it still stands as an ethical enterprise that overpassed national borders.

A cornerstone

Born on November 22nd 1924, the journal *Correspondance* is immediately compared to the surrealist movement founded in Paris by André Breton few weeks before. Published once a month, these documents take the form of tracts printed on colored pieces of paper sent to a select few. At the head of the enterprise, Paul Nougé writes in a fashion that always favors what he calls an "oblique pensée," meaning that instead of explicitly confronting ideas, positions and realities he prefers to remain evasive to better bypass and short-circuit those in positions of institutional or symbolic power. The nougean stance revolves around its offbeatness [Thiry 2023]: firstly, Nougé obstinately cultivates his own discretion by staying in the margins of literary and artistic institutions hoping to better challenge them, bound them and then to determine the means of his own action. Secondly, he conceptualizes the idea of "objets bouleversants" and takes Magritte's paintings as the best examples of objects capable to disorient (*dépayser*) one's usual view on reality. Finally, while acknowledging the proximity between his movement and Breton's, Nougé refuses to give credit to the disputable yet emblematic practice of automatic writing. He also refuses to put faith in the unconscious, to embrace the powers of dreams and to promote socially nor ideologically committed art. As Bartleby, Nougé "would prefer not to" and always finds a way to alleviate his own participation in a movement that he only accepts to call surrealism "pour la commodité de la conversation" (to use a cherished expression of his, meaning how politely reluctant he is to qualify his action as "surrealist"). In 1945, in an issue of the journal *Surréalisme*, he even cautions people to refrain from committing to any swift and inevitably incorrect interpretation: "Exégète, si vous voulez y voir clair, rayez le mot surréalisme" (Nougé 2017 [1945], 212). Similarly, Mariën further argues that "[l]e surréalisme belge n'existe pas," meaning that such designation mainly had a retroactive function in guaranteeing the visibility of the surrealists' actions. He carries on by saying: "C'est après coup qu'on a fait du surréalisme un courant de la littérature belge alors que ça n'a rien de commun [...] En réalité, c'était un groupe de gens désespérés, ne sachant que faire, n'ayant aucun plan, aucun. Tout était improvisé" (Berréby&Vaneigem 2014). Of course, such statements are nothing but very typical examples of how surrealists enjoy removing the chair on which they nonetheless sit. In other words, Nougé's position in the literary field depends on its own disqualification.

Magritte joins the *Groupe de Bruxelles* in 1926. Immediately, Nougé sees in his painting a perfect way to carry his own poetic, aesthetic and ethical project, thanks to the efficiency of visual advertisement. This is a well-known observation for anybody engaging in modernist art, from cubism to futurism and surrealism: visual arts are more able than literature to make the complexity of artistic experimentations tangible and comprehensible to a larger audience. They act therefore as efficient mediaries, which

Nougé realizes quickly, as he takes over the promotion of his friend's work through written introductions to exhibitions catalogues, public conferences and other brief liminary writings.

The most famous of these texts is actually one of the rare long pieces of writing signed by Nougé: *Les Images défendues*, first published in 1933. In it, Nougé renews his group's commitment to transform the world and to free it from any established order. He presents Magritte's paintings as ideal prompts of the "disponibilité d'esprit" (some kind of open mindedness, an availability of the mind) that he considers essential to the creation of "objets bouleversants." The idea is to bring human kind "où il n'a jamais été," to insure that it "éprouve ce qu'il n'a jamais éprouvé, pense ce qu'il n'a jamais pensé, soit ce qu'il n'a jamais été. Il faut l'y aider, il nous faut provoquer ce transport et cette crise, créons des objets bouleversants" (Nougé 2017 [1933], 122). With Nougé's help, Magritte's painting made Belgian surrealism relevant, both nationally and internationally. Of course, others such as Marcel Mariën and Xavier Cannone have since played an important, though long overdue, role in said promotion. What interests me though, is to question the paradox in which an artistic movement obstinate if not stubborn to remain anonymous now appears as a stellar and undisputed national trademark. Even if I would not be as assertive as Olivier Smolders when he states that "le seul Magritte susceptible de nous intéresser encore aujourd'hui a été inventé par Paul Nougé" (Smolders 1997), there is no doubt that Nougé not only groomed Magritte into becoming the pictorial poet he turned out to be, he also orchestrated his reception through time. In return, Nougé's surrealist heritage, originally designed to be and to remain discreet if not anonymous, now exists thanks to what Magritte's work brought to light, making it an emblem of not only Belgian but surely also international surrealism (which is not to say that there is something inherently Belgian in their surrealism; Nougé and his accomplices would not have agreed with such an idea).

That is not to say that the complex philosophy behind Nougé and Magritte's surrealist project directly impregnated the imaginary of Belgium as such. It would be more correct to speak of a slow and long filtering process, only retaining a refined version of Nougé's theory, simplified and mainstreamed through the popular reception of Magritte's painting. Also, it is important to keep in mind that not everybody sees and understands a painting from Magritte the same way. To know or to recognize a painting is less a sign of its fame than of its institutionalization within a specific cultural field in which different audiences and different types of reception coexist. This means that it is always essential to not consider the academic understanding of a work of art as the only legitimate one. Sure, a scholar versed in art and literature has more chances than the average person to understand better the poetic intention at the foundation of a surrealist painting. Said average person is nonetheless totally able to grasp the strangeness emanating from said painting, to put his finger on why something transpires as absurd or

actually surreal, even if the use of that term does not necessarily nor precisely refer to the exact acceptation of Nougé or Magritte's philosophy. Indeed, to randomly use the word "surreal" in a normal conversation today says something about how mainstream surrealism came into being, even if its understanding is more about a sense of its disruptive aesthetics than about an overall comprehension of the movement and its objectives.

Following both Antonio Gramsci's theories on hegemony and legitimizing agencies and Arjun Appadurai's work on "regimes of values" (regimes from where specific types of judgement and reception emerge), John Frow encourages to study literature from the angle of how certain institutional mechanisms and variables promote a product, acknowledge its value in a certain cultural or even sociological field. Meaning, how a product, *i.e.* a work of art, receives symbolic, economic, cultural, academic and public recognition; how it is institutionalized. In Frow's words:

it seems to me more useful (and more economical) to posit a mediating institutional mechanism to account both for the diversity of value and for the absence of any simple or necessary coincidence between social groups and the structure of valuation. The concept I want to propose is that of the regime of value, a semiotic institution generating evaluative regularities under certain conditions of use, and in which particular empirical audiences or communities may be more or less fully imbricated. [...] Regimes of value are mechanisms that permit the construction and regulation of value-equivalence, and indeed permit cross-cultural mediation. (Frow 2001: 300)

The process of institutionalization has a concrete effect on collective imaginaries. When a series of legitimizing agencies showcase an artist and his work or a movement or phenomenon, they turn it into a cultural event, a cornerstone around which value is shaped and history reassessed to better understand what led to this event (seen as a pinnacle) and how it influenced what followed. For example, literature historian Marc Quaghebeur chooses to illustrate the second volume of his great historiographic compilation with a reproduction of Magritte's *La Clef des champs* (1936): to illustrate the subtitle Quaghebeur gave to his 2017 book to describe the moment of Belgian literature he is writing about called "*L'Ébranlement*", he chooses the image of a clear view unaltered by the broken window opening to the landscape behind it. For instance, said "undermining" (or "*ébranlement*") affects both the foundation of the literary institution in Belgium (which was, at the beginning of the 20th century, looking to draw nearer to the French model) and the traditional framework of reality: Magritte becoming an emblem of Belgium's offbeat posture.

Universities, academies, awards and prizes, museums and schools count among the institutional structures identified by Frow. Academic research ideally feeds university courses, which on the one hand give credit to the matters that are studied and on the other hand contribute to their generational and international outreach, through teaching and publishing. That is particularly true with surrealism, since it still stands as very actual

topic in academic research, more so on the occasion of its centenary. In Belgium, it also appears as one of the very few occasions school students have to get in touch with their own national culture. For that reason, its teaching is often recommended in school programs.

Academies and awards also fulfil a heritage function, either when they honour a particular *œuvre* or when they associate an artist's name with a field, thereby making them an emblem of national excellence in the discipline acknowledged by the award. It is especially the case of the Cérémonie des Magritte, a Belgian equivalent of the Césars or of the Oscars which has been rewarding excellence in Belgian cinema since 2011. The winners receive trophies in which recognizable motifs from Magritte's iconography are sculpted.

As for museums, they play a two-fold role in the institutionalizing process. Their patrimonial function responds to democratic ambitions which also have economic agendas, as the main goal is to provide culture to an always larger audience of consumers. Throughout time, the numerous exhibitions dedicated to Magritte have contributed to the painter's consecration on an international scale as well as in Belgium, especially in Brussels, where the Musée Magritte stands as a separately dedicated part of the prestigious Musées Royaux des Beaux-Arts. His mainstream reception is also measurable by the number of more didactic and contemporary takes on his work, mixing museography with virtual installations. For instance, the so-called "experience" *Inside Magritte* organized between 2021 and 2022 at the Musée de la Boverie in Liège, invites its visitors to "enter into surrealism's spirit."

When evaluating the impact of "regimes of value," one must also consider how legitimizing mechanisms influence both reception and consumption of cultural goods. That said, commercial strategies deployed by museums can be comprehend through the lens of what Gilles Lipovetsky and Jean Serroy call "artistic capitalism," understood as a "système économique qui travaille à esthétiser tous les éléments composant et organisant la vie quotidienne" (Lipovetsky & Serroy 2013, 367). Giftshops installed at the exit of exhibitions commercialize copies, reproductions or derived products from the pieces on display in the museum. By doing so, they contribute to the spreading of said images in everyday objects and therefore to their commodification, which in turn makes them very recognizable, to the point that people don't really look at them anymore since they see them every day. In the case of Magritte, his paintings and especially the iconic motifs that appear in them (apples, bowler hats, chess pieces, clouds, etc.) almost seem configured to their own reproducibility, to their subversion, to their "*dépaysement*." These motifs as well as the iconic sentence "*ceci n'est pas*" now work as "logotypes, des symboles graphiques[...] familiers de tous, des images de marque stylisées et massivement mémorisées" (Lipovetsky & Serroy 2013, 251). Their commercialization sums up their

marketing, symbolic and spectacular values, making Magritte an undeniable emblem of Belgium.

Imaginary, in this case under the form of imagotypes, not only nurture creation but also collective consciousness. The following examples shows how it serves storytelling and marketing campaigns. For instance, two “Magritte Shop” opened in Brussels, both in highly touristic locations: the first in Zaventem national airport, the second near the famous Grand-Place. The shop’s logo mimics the 1964 painting *Le Fils de l’homme*. As previously mentioned, in 1979, French newspaper *Le Monde* talks about Belgium as “Le pays de Magritte,” and again in 2007, stating that “au pays de Magritte, le surréalisme n’est pas mort”. Finally, in 2016 Brussels Airlines adds an 320 Airbus named *Magritte* to its fleet. On its fuselage are depicted well-known pictures borrowed to the painter’s iconography, along with the following promotional advertisement: “We fly you to the home of Magritte”.

Reshaping a field

Those mechanisms “through which value is formed, transmitted, and regulated” (Frow 2001, 296) transformed Magritte into a trademark of Belgium. His most famous paintings are now part of common knowledge, and most people are able to grasp some aspects of his aesthetic project even if they are simplified and stereotyped. It is, after all, through refined versions of themselves that artistic and aesthetic movements widen their outreach and, by doing so, modify an imagotype.

My goal here is not claim that Belgian writers were thoroughly influenced by Magritte, even though it is possible to find some examples here and there. One can think of the strongly heritage-oriented if not chauvinistic series of novels *Les Folles aventures de René et Georgette*, from Brussels writer Nadine Monfils, or of *Izo*, the novel by Pascal de Duve. On another level, a Belgian TV show coming out in 2025 will depict Magritte as an unusual investigator, helping Scotland Yard to solve a case. The show will be named: *This is not a murder mystery...* There are also examples of less straightforward references, such as this passage of 1942 novel by Paul Willems, *L’Herbe qui tremble*, in which he questions the duplicity of reality by means of a very familiar image:

Dites-moi maintenant, que fait cette pipe sur la table, si ronde et si luisante ? Est-ce bien une pipe ? Quel est le savant assez fou pour prétendre que la matière est formée d’atomes, et que ceux-ci sont eux-mêmes des systèmes complexes... Voilà des choses à refuser en bloc... À nier. Il faut pouvoir nier avec force. Surtout quand on vient vous prouver que les choses ont une autre nature que celle que nous lui reconnaissons. (Willems 2021 [1942])

My goal is actually to demonstrate that the imaginary in Belgium, apparent both in artistic productions such as literature and in daily news commentary, as well as in

academic discourses published by critics, has been reshaped by surrealism to the point that it now influences the way art is produced and interpreted, leading to a rethinking of Belgium’s historiography. Even if picturality remains a clear landmark, it now gives way to the idea that Belgians cultivate their own offbeatness, which sheds light both on the “surreal aspect” of their culture and on their stance toward France. It has now become another commonplace to say that Belgian literature explores some “terres de l’étrange,” be it the ones of symbolism, fantastic, surrealism or magical realism. It is also well known that Belgian literature has a proclivity to favour genres usually considered as minor, such as detective novels and comic books. Also, Belgian writers often give themselves more leeway to play with grammatical rules, thus showing defiance toward French language.

Moreover, such characterisations go beyond cultural products. Paul Willems says that Belgium is a “*non-État*” (Willems 1980), Patrick Corillon that it is “un pays où l’on n’arrive jamais” (Corillon 2019), a scientific journal that it lies “au-delà du réel” and that its literature is nurtured by some “écritures du surnaturel” (Bizek-Tatara 2017). Given the opportunity to explain his vision of what constitutes Belgium’s identity, writer Xavier Hannote explains that:

Je crois qu’on retrouve chez les auteurs belges une fascination pour le clair-obscur, pour ce qui n’est pas net, pour le gros [...]. On essaie de voir les deux côtés de la réalité, ce qui n’est pas nécessairement le cas des gens qui sont plus latins, ou qui sont plus raisonneurs, comme les Allemands. (Janne d’Othée 2024)

The pictorial terminology remains, as Hannote still refers to the technique of clair-obscur to illustrate the specificity of Belgian writers. Though, the reference serves less as a way to convey any baroque-related strangeness as it serves to qualify Belgians’ ability to see both sides of reality, to consider its materiality and its underside, to enjoy the mystery that inhabits everyday life and to laugh in the face of what passes as too serious. All those traits depict the portrait of the land of surrealism, which is often mistaken for a surreal land.

REFERENCES

- BELLER, M., LEERSEN, J. 2007. *Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters. A critical Survey*. Amsterdam/New York: Rodopi.
- BERRÉBY, G., VANEIGEM, R. 2014. *Rien n'est fini, tout commence*, 205. Paris: Allia.
- BIZEK-TATAR Aizek, R. (ed.). 2017. *Au-delà du réel. Écritures belges du surnaturel dans les lettres belges francophones*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Sklodowskiej.
- BOUBÉ, J. 1906. *La littérature belge. Le Sentiment et les caractères nationaux dans la littérature française de Belgique*. Bruxelles: Librairie Albert Dewit.
- CANNONE, X. 2006. *Le surréalisme en Belgique. 1924-2000*. Bruxelles: Fonds Mercator.
- COHEN, R. 2007. "A Surreal State". *The New York Times* (17/12/2007). <<https://www.nytimes.com/2007/12/17/opinion/17cohen.html>> (last accessed 28/08/2025).
- CORILLON, P. 2019. *Le voyage en Belgique*, 7. Paris: Robert Laffont.
- DE NION, F. 1892. "Le mouvement littéraire en Belgique II : Des poètes." *Le Figaro* (03/08/1892), 3. <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k282247h/f3.item.r=nionde%20nion>> (last accessed 28/04/2025).
- GRAMSCI, A. 2024. *L'Hégémonie Culturelle*. Ed. by J.-Y. Frégné, B. Colmant. Paris: Payot.
- FROM, J. 2001. "Economics of Value." In J. L. Machor, Ph. Goldstein (eds.). *Reception Studies. From Literary Theory to Cultural Studies*, New York/London: Routledge.
- HELLENS, F. 1949. "Introduction." In R. Bindelle (ed.). *État présent des Lettres françaises de Belgique 1*, 15. Dison: Éd. à l'enseignement du plomb qui fond.
- JANNE D'OTHÉE, F. 2014. *Belgique. L'histoire sans fin*, 27. Bruxelles: Nevicata.
- LIPOVETSKY G., SERROY, J. 2013. *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*. Paris: Gallimard.
- MARIËN, M. 1979. *L'Activité surréaliste en Belgique (1924-1950)*, 10. Bruxelles: Lebeer-Hossmann.
- MOUTON, O. 2016. "Ceci n'est pas une crise politique (malheureusement, si...)." *Le Vif* (25/03/2016). <<https://www.levif.be/belgique/ceci-nest-pas-une-crise-politique-malheureusement-si/>> (last accessed 28/08/2025).
- NOUGÉ, P. 2017. *Au palais des images les spectres sont rois. Écrits anthumes 1922-1966*. Ed. by G. Berréby. Paris: Allia.
- PICARD, R. 1897. "L'âme belge." In *Revue encyclopédique* (24/07/1897) : 593-599.
- SMOLDERS, O. 1997. "Préface." In P. Nougé, *René Magritte (in extenso)*, 7. Ed. by V. Devillez. Bruxelles: Didier Devillez.
- THIRY, M. 2023. "(Se) penser en décalé: esquives et adhérences du surréalisme bruxellois." *Les Lettres romanes*, 77 / 1-2 : 171-184.
- VERHAEREN, E. 1905. "Les lettres françaises en Belgique." *La nation belge 1803-1905. Conférences jubilaires faites à l'Exposition universelle et internationale de Liège en 1905*, 259. Liège/Bruxelles: P. Weissenbruch.
- WILLEMS, P. 2021 [1942]. *L'herbe qui tremble*. Bruxelles: Académie royale de Langue et de Littérature française de Belgique.
- . 1980. "J'aime le 'non-État' qu'est ce pays." In J. Sojcher (ed.). *La Belgique malgré tout*, 481-488. Bruxelles: Revue de l'Université de Bruxelles.

GAETANO CHIURAZZI

“UN INDOVINELLO A FIGURE”

Magritte e l'arte come rebus

ABSTRACT: The relationship between surrealism and psychoanalysis can be understood from two perspectives, depending on how one approaches the dream: either as a visual representation of an otherworldly, surreal world, or as a way to access an unconscious meaning whose syntax must first and foremost be reconstructed. Based on what Freud writes in chapter 6 of *The Interpretation of Dreams*, where he refers to the dream as a “rebus,” this duality will first be illustrated using the paintings of Dalí and Magritte. The analysis will then focus on Magritte (with particular attention to *La trahison des images*) and attempt to emphasise the not primarily iconic, but rather conceptual character of his painting, which through its semantic and syntactic incongruities, shows to be a reflection on the pre-positive conditions of meaning. According to the inversion of perspective that Breton identifies in Surrealist art, as opposed to Alberti’s window, Magritte’s window opens onto the subject: it stages, through the production of a certain non-sense, “the real functioning of thought,” that condition of possibility so clearly expressed in *La condition humaine*.

KEYWORDS: Surrealism; Psychoanalysis; Magritte; Image; Dream; Conceptual art.

Surrealismo e psicoanalisi

Come scrive Enzo Codignola, l’amore infelice (perché non corrisposto, in quanto raramente gli psicoanalisti si sono interessati al surrealismo) dei surrealisti per la psicoanalisi, è stato una dichiarazione di principio, su cui essi hanno articolato la loro ricerca e a cui hanno ancorato la loro espressività (Codignola 1977, 139). Esso matura in un contesto – quello degli anni successivi alla Prima Guerra Mondiale – in cui tale adesione ha il senso di una protesta, di una reazione alle conseguenze distruttive, alle quali aveva portato il razionalismo ottocentesco, sfociando nella Grande Guerra. Essa aveva infatti sancito il fallimento di tutti gli ideali e razionalismi che avevano promosso una concezione della storia, dell’uomo, della scienza, in termini progressisti. La psicoanalisi assumeva quindi per i surrealisti la funzione di via di fuga, o quantomeno di apertura rispetto a questo mondo di distruzione, aprendo su un mondo “irrazionale” di pura libertà e creatività, un mondo che di fatto era “alla portata di tutti gli inconsci”, come si dice nel *Manifesto surrealista* di Breton. L’inconscio, quindi, come mondo alternativo alla razionalità, un mondo che l’arte surrealista cerca di esprimere considerandolo come più reale – surreale – della realtà dominata e forgiata dalla ragione.

L'alternativa razionalità/irrazionalità è alla base delle scelte espressive del surrealismo: per il quale si pone infatti – come era già stato per Freud – il problema, non tanto di come sia e che cosa sia la “surrealtà” dell'inconscio, ma di come accedervi, quale sia la via di accesso a questa surrealtà. Non sono mancati perciò, nel surrealismo, sperimentazioni in cui l'uso di droghe, allucinogeni, e la difesa dell'espressività psicopatologica (a volte anche con accenti che nulla hanno da invidiare alla successiva antipsichiatria), venivano visti come un modo per aprire questo varco verso la surrealtà dell'inconscio: “non sarà la parola pazzia”, scrive con aria di sfida André Breton nel *Manifesto del surrealismo*, da lui pubblicato nel 1924 presso Les Éditions du Sagittaire, “a farci lasciare a mezz'asta la bandiera dell'immaginazione” (Breton 1987, 13). L'immaginazione deve cioè essere liberata da ogni vincolo che la razionalità potrebbe imporle, anche a rischio di confondersi con o sconfinare nella follia.

Che il vero problema sia quindi, prima che la descrizione del mondo altro dell'inconscio, quello del modo di accedere a questa surrealtà, è detto chiaramente, sempre nel suddetto *Manifesto*, nel momento in cui si cerca una definizione della parola “surrealismo”:

SURREALISMO, n. m. Automatismo psichico puro col quale ci si propone di esprimere, sia verbalmente, sia per iscritto, sia in qualsiasi altro modo, il funzionamento reale del pensiero. Dettato del pensiero, in assenza di qualsiasi controllo esercitato dalla ragione, al di fuori di ogni preoccupazione estetica o morale.

ENCICL. Filos. Il surrealismo si fonda sull'idea di un grado di realtà superiore connesso a certe forme d'associazione finora trascurate, sull'onnipotenza del sogno, sul gioco disinteressato del pensiero. Tende a liquidare definitivamente tutti gli altri meccanismi psichici e a sostituirsi ad essi nella risoluzione dei principali problemi della vita. (Breton 1987, 30)

Come si evince da questa definizione, per i surrealisti pensiero e logica (o razionalità) non si identificano: si può pensare “oltre” la logica. Il surrealismo si propone anzi di mettere fine al “regno della logica”, nel quale ancora viviamo (Breton 1987, 16), fatto di procedure controllate metodicamente, per aprire, al di là di questo regno, su una realtà “superiore”. Ad essa si può accedere solo infrangendo o aggirando tali procedure metodiche, attraverso un automatismo puro, privo di qualsiasi controllo, sia esso di carattere logico, estetico o morale: automatismo che rappresenta allora, proprio perché porta a questa realtà superiore, il funzionamento reale del pensiero. Più che un metodo, esso è un gioco, fatto di libere associazioni, come accade nel sogno. Il sogno quindi assurge a modello del “funzionamento reale del pensiero”, perché in esso vengono aggirate le strettoie e le costrizioni della logica, del pensiero cosiddetto “cosciente”. Più che metodi, quindi, gli stratagemmi impiegati dai surrealisti per creare le loro opere – la libera associazione, la deformazione fantastica, il collage, o la tecnica divenuta famosa

come “cadavre exquis”¹ – sono come dei “grimaldelli” per scardinare la logica del pensiero razionale e cosciente e aprire così la porta dell’inconscio. Ma, per cogliere fino in fondo il senso del loro operare – non tanto del contenuto delle loro opere, ma del modo in cui esse vengono prodotte –, occorre fare un passo indietro e ritornare ad alcune pagine del testo fondativo della psicoanalisi: quella Interpretazione dei sogni di Freud, in cui il suo autore si pone esplicitamente il problema della struttura compositiva del sogno.

I due volti del surrealismo: deformazione onirica o disarticolazione concettuale?

Nel capitolo 6 dell’*Interpretazione dei sogni* Sigmund Freud analizza il modo in cui il contenuto dell’inconscio si rende manifesto nel sogno. A tal fine paragona il lavoro onirico a un’operazione di traduzione del contenuto latente in una lingua geroglifica: infatti tale contenuto viene espresso in un linguaggio che è fatto prevalentemente, se non esclusivamente, di immagini. Sotto la pressione del lavoro onirico, le singole parti del sogno, scrive Freud, vengono slegate tra di loro, vengono “girate, frammentate, accostate, pressappoco come del ghiaccio galleggiante” (Freud 1973, 291), finendo col fondersi in configurazioni prive di una struttura riconoscibile. È questo il lavoro che fa anche il surrealismo: smontare e rimontare le immagini (per le arti figurative) o le parole (per le arti letterarie) secondo una logica – cioè un legame – che a prima vista non è comprensibile, illogica, straniante, non convenzionale. La creazione di un’opera d’arte sarebbe quindi simile a quel che accade nel lavoro onirico, il cui prodotto è, proprio come il sogno, l’assemblaggio di elementi disparati che vengono ricombinati in maniera del tutto eterodossa e illogica. Se intesa in questo modo – come la produzione di immagini oniriche e persino deliranti nella loro illogicità –, l’arte surrealista ha il suo massimo rappresentante in Salvador Dalí, il quale infatti diceva di sé stesso (e proprio quando venne espulso dal movimento surrealista): “il surrealismo sono io”. Dalí porta il sogno direttamente sulla tela e ci consegna un mondo di immagini oniriche assolutamente fantastiche, irrazionali, illusorie. Nella sua prima opera surrealista², l’effetto onirico è ottenuto attraverso una completa deformazione delle immagini, tramite accostamenti palesemente assurdi, ma che restano nel campo del figurativo.

¹ Questa tecnica fu inventata dai surrealisti nel 1925: essa consiste nel creare frasi o immagini collaborativamente, ma in maniera tale che nessuno dei partecipanti conosce quel che fanno gli altri, ad esempio, scrivendo su un foglio una parola, nasconderla ripiegando il foglio, e passandolo a un altro partecipante. Il nome deriva dalla frase “*le cadavre exquis boira le vin nouveau*”, risultato di una delle prime sessioni di questo gioco.

² “Il gioco lugubre” (Dalí 1929) <https://en.wikipedia.org/wiki/File:The_Lugubrious_Game.jpg#/media/File:The_Lugubrious_Game.jpg> (consultato : 10/12/2025)

Nell'esame del sogno, però, ci si può soffermare sul suo aspetto più palesemente iconico, e quindi sulla deformazione immaginativa che certi contenuti vi assumono, e questo, potremmo dire, è il caso di Dalí. Oppure ci si può concentrare, come invece sembra suggerire Freud, sulle sue articolazioni, sulla sua sintassi, che sola può restituire il suo senso, e quindi permettere davvero quel contro-lavoro del lavoro onirico che Freud chiama “interpretazione”. Su questo mi sembra si concentri piuttosto la pittura di Magritte. Se l'arte di Dalí è risultato di un libero accostamento delle immagini, un libero sfogo dell'immaginazione non controllata o costretta da nessun vincolo “razionale”, da nessun legame con la realtà empirica e normale, quella di Magritte, più che presentarci un mondo onirico fatto di immagini deformate e allucinatorie, ci presenta dei veri rompicapi: più che aggirare la logica e metterla fuori gioco, i quadri di Magritte innescano piuttosto delle procedure logiche che danno luogo a degli spiazzanti *non sequitur*, a delle incongruenze tanto più potenti quanto sottili e apparentemente non evidenti. Non c'è alcuna deformazione nelle immagini di Magritte: anzi, i suoi quadri sono caratterizzati da una sorta di iperrealismo³, in cui la scena, gli oggetti, sono rappresentati con una cura assoluta, e l'effetto estraniante deriva piuttosto dall'accostamento tra queste immagini, seguendo una linea di confine che spesso è del tutto inapparente. Si pensi ad esempio alla serie con il titolo *La condition humaine*⁴: ciò che rende estraniante, perturbante, la rappresentazione, è la sottile linea, a volte appena percepibile, che separa, nel quadro, il quadro dipinto dal paesaggio circostante.

Ma l'esempio più potente di questa strategia figurativa è forse *L'Empire des Lumières*⁵: tutto nel quadro è rappresentato con grande fedeltà, tanto che a un primo sguardo la scena potrebbe persino sembrare assolutamente normale. La “surrealtà” è dovuta all'accostamento tra una scena notturna, nella parte inferiore del quadro, e una diurna, nella parte superiore, giustapposte con estrema naturalezza. L'effetto quindi non è tanto quello di rappresentare una realtà “altra” rispetto a quella abituale e normale, ma di far cogliere questa stessa normalità attraverso la sua possibile disconnessione. Direi che questo stratagemma – costruire immagini iperrealiste che si connettono o disconnettono lungo una sottile linea di confine – ha lo scopo di far dire all'immagine quel che

³ Ci si può chiedere se il prefisso “sur-” nella parola “surrealismo” debba essere inteso nel senso di “sopra” o di “iper”, ovvero se tale parola stia a indicare una realtà superiore e altra e non piuttosto una sua intensificazione. Willard Bohn riconduce queste due forme rispettivamente a Breton e ad Apollinaire (Bohn 1977, 205).

⁴ “La condition humaine” (Magritte 1933) <https://en.wikipedia.org/wiki/File:Ren%C3%A9_Magritte_The_Human_Condition.jpg#/media/File:Ren%C3%A9_Magritte_The_Human_Condition.jpg> (consultato : 10/12/2025)

⁵ “L'Empire des Lumières” (Magritte 1953- 1954) <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:L%27impero_della_luce_-_Magritte.jpg#/media/File:L'impero_della_luce_-_Magritte.jpg> (consultato : 10/12/2025)

l'immagine non può dire: la (sua) negazione. Oserei dire che tutta l'arte di Magritte è una riflessione sulla negazione e sul suo legame con l'immagine: come può, infatti, l'immagine esprimere la negazione, o peggio ancora, la *sua* negazione?

Il senso del sogno

Questa tesi merita di essere approfondita e meglio giustificata. Nel già citato Capitolo 6 dell'*Interpretazione dei sogni* Freud sottolinea come nel sogno si presenti una difficoltà fondamentale: quella di ricostruire i legami tra i materiali che lo costituiscono. Questa difficoltà è dovuta al suo stesso carattere iconico, perché le immagini non sono in grado di esprimere le relazioni, le connessioni, il che rende impellente la domanda:

Quando poi tutta la massa di questi pensieri del sogno soggiace alla pressione del lavoro onirico [...] allora sorge la domanda: che ne è dei legami logici, che sino a quel momento formavano la struttura? In che modo vengono raffigurati nel sogno i "se, perché, come se, benché, o – o" e tutte le preposizioni, senza le quali non possiamo comprendere una frase o un discorso?" (Freud 1973, 291).

Questa limitazione riguarda tutte le arti figurative, dalla pittura alla scultura, che, a differenza della poesia, non riescono a esprimere i nessi sintattici, senza i quali non si comprende il loro *senso*. Ma la cosa più difficile da rappresentare nel sogno, scrive ancora Freud, è la negazione, cioè il contrasto o la contraddizione: "Questa viene semplicemente trascurata, il "no" sembra non esistere per il sogno" (Freud 1973, 297). Questa osservazione di Freud tocca un punto fondamentale, che concerne lo statuto stesso delle immagini: esse non solo non riescono a rappresentare i nessi connettivi o prepositivi, ma, in particolare, non sono in grado di rappresentare la negazione. Possiamo allora chiederci: che relazione c'è tra la negazione e l'immagine? Perché l'immagine è così refrattaria alla negazione? Si tratta di un problema che, come vedremo, porta alle origini del pensiero filosofico, e intorno al quale si gioca, a mio avviso, la relazione tra immagine e linguaggio, o meglio, stando a quanto indirettamente si evince da altre considerazioni di Freud su cui ha particolarmente insistito Derrida (Derrida 1982), immagine e scrittura.

Il sogno riesce a rappresentare solo il contenuto onirico, il suo materiale, ma non le relazioni, le connessioni, quel che Freud chiama genericamente "preposizioni", che occorre invece ricostruire con il contro-lavoro interpretativo. Per quanto possa sembrare riduttivo usare la parola "preposizione" per indicare l'insieme delle connessioni (il traduttore italiano osserva infatti che in realtà Freud si riferisce alle congiunzioni – Freud 1973, 291), ci sono a mio parere buone ragioni per usarla con questo significato generale. La preposizione è infatti la più "sintattica" delle categorie grammaticali e si presta bene a indicare quella struttura relazionale, connettiva, che, come scrive Freud, l'immagine non riesce a esprimere e che in qualche modo *precede* il contenuto materiale del sogno, cioè il

lessico del suo linguaggio iconico, se è vero che tale struttura è il vero obiettivo dell'interpretazione del sogno. La parola “preposizione”, cioè, allude opportunamente al fatto che i nessi sintattici sono qualcosa che viene *prima* della posizione, o della positività dell'immagine; quel che vorrei suggerire con ciò è che la struttura connettiva, in quanto pre-positiva, è la condizione di ogni positività, o, in altri termini: la struttura sintattica di un linguaggio precede la sua struttura lessicale, il senso precede il significato, e ne è la condizione di possibilità. Non c'è senso senza ricostruzione delle relazioni sintattiche, ed è a questo che mira l'interpretazione: “Si cadrebbe evidentemente in errore”, scrive allora Freud, “se si volesse leggere questi segni secondo il loro valore di immagini, anziché secondo la loro relazione simbolica” (Freud 1973, 261). “Simbolo” (come attesta l'etimologia della parola, dal greco *symbollein*, che significa “collegare, mettere insieme”) è dunque qui l'istanza di un legame, che non è rappresentato dall'immagine, ma di cui l'immagine è, in un certo senso, il supporto materiale.

La tesi che qui intendo sostenere è che, a differenza di quella di Dalì, più centrata sul carattere pienamente iconico, e perciò deformante, del sogno, sulla sua “materialità”, nei termini di Freud (cioè sulle immagini che lo compongono), l'arte di Magritte si concentra piuttosto sui nessi sintattici, sulla *condizione* pre-positiva del sogno, così ben espressa ad esempio proprio nei dipinti intitolati *La condition humaine*. Questa condizione, infatti, coincide con la condizione stessa della rappresentazione, è la condizione di possibilità della rappresentazione, e quindi *anche* il punto in cui la rappresentazione è colta come tale: come la tela che si distingue dal paesaggio, o – per anticipare quel che svilupperemo meglio in seguito – come la pipa che non è la pipa reale. Più che una surrealtà, quindi, l'arte di Magritte sembra rivolta a “rappresentare” la dimensione sintattica che inerisce a ogni rappresentazione, o meglio a ogni produzione di senso. Non sono mancati a questo proposito accostamenti tra Magritte e Wittgenstein: entrambi infatti cercano di rispondere alla domanda “come rappresentare la forma (logica), cioè come rappresentare la forma della rappresentazione?”. L'illogicità dei quadri di Magritte concerne infatti, non un mondo irrazionale, ma la condizione di razionalità del mondo: Magritte fa con le immagini lo stesso lavoro che il *Tractatus logico-philosophicus* di Wittgenstein fa con la logica: cercare di “rappresentare” quei principi logici che Wittgenstein chiama “tautologie” (i principi di non contraddizione e di identità), i quali non possono essere detti se non attraverso un certo non senso. Poiché sono condizioni del senso, l'unico modo per portarli, per così dire, in primo piano, è quello di rappresentare la loro mancanza, passando attraverso un certo non senso. *L'Empire des Lumières* può essere inteso esattamente in questo modo: esso mostra una contraddizione palese, quella tra luce e oscurità, mette in scena un non senso, allo scopo di mostrare il legame che unisce e divide la luce dall'oscurità.

Il “non essere” dell’immagine

La possibilità che l’immagine possa esprimere la negazione, attraverso un’incongruenza palese, come in *L’empire des Lumières*, o un’impercettibile discontinuità, come in *La condition humaine*, è tuttavia limitata. Lo statuto dell’immagine, infatti, è – come per ogni percezione – quello di essere intrinsecamente positiva: una percezione, infatti, è positiva, è percepita proprio in virtù del suo presentarsi ai nostri sensi, non può quindi esprimere in alcun modo la negatività propria della negazione logico-linguistica. Due immagini accostate (la luce e il buio) sono due immagini positive e per cogliere la loro incongruenza occorre di fatto un’operazione che non è percettiva, bensì logica, un atto di pensiero. La negazione iconica, se così vogliamo chiamarla, non può che essere una relazione tra due positività: essa è *compresa* come rapporto tra affermazione e negazione solo a un livello non percettivo, già implicitamente concettuale.

Freud era molto consapevole, come si è detto, del fatto che il sogno, in quanto esprime anche delle negazioni, non poteva avere una natura assolutamente iconica. O meglio, che la sua natura iconica era tutto sommato insufficiente a dar completamente conto del lavoro onirico. Proseguendo il suo discorso, nel capitolo al quale abbiamo già fatto cenno, Freud arriva infatti a paragonare il sogno, non a una composizione pittorica, bensì a un “indovinello a figure”: nel sogno operano elementi sia iconici sia verbali, cosa che ne fa più propriamente un rebus, o un fumetto, in cui, come in certi quadri antichi, scrive, “dalla bocca delle persone dipinte si facevano pendere biglietti, sui quali era scritto il discorso che il pittore disperava di raffigurare nel quadro” (Freud 1973, 292).

Molti quadri di Magritte sono presentati come “indovinelli a figure” di questo tipo, come dei veri e propri enigmi, dei rebus, e tra questi quello forse più famoso è quello noto come *Ceci n’est pas une pipe*, dalla scritta che vi compare. Ma ce ne sono anche molti altri. Ad esempio *La clef des songes*⁶ – che nel titolo richiama chiaramente il problema psicoanalitico dell’interpretazione dei sogni, della “chiave” per interpretarli – associa delle parole a delle immagini in maniera del tutto incongruente: per esempio, sotto l’immagine di una scarpa compare la scritta “*La lune*”, o sotto un martello “*Le desert*”. L’effetto qui non è quello della contraddizione, come in *L’empire des Lumières*, ma della radicale sconnessione tra le parole e le cose che esse designano, che qui chiaramente non può essere rappresentata se alle cose corrispondono le parole giuste, ma solo associando ad esse delle parole sbagliate. La negazione, con la quale diciamo che le parole *non* sono le cose che designano, è qui espressa tramite l’associazione dissonante tra parole e cose.

⁶ “La clef des songes” (Magritte 1930) <<https://www.wikidata.org/wiki/Q30072602>> (consultato : 10/12/2025)

La negazione compare invece esplicitamente in *Ceci n'est pas une pipe*⁷. Qui il gioco tra immagine e parole dà luogo a una complessa relazione che esamineremo più nel dettaglio in seguito. Per ora ci soffermeremo su un altro aspetto di questo quadro, che mette Magritte direttamente in dialogo con una certa poetica surrealista, la quale ha lavorato proprio sul rapporto tra immagini e parole e, in particolare, sulla possibilità di un loro isomorfismo. Partiremo quindi da questa condizione, quella di una omologia tra parole e immagini, per vedere come invece il loro divario in Magritte si ampli sempre più, fino a produrre un vero abisso, sancito appunto dalla negazione “*ne... pas...*” (non).

L'aspetto a cui alludiamo è stato messo in luce da Michel Foucault, nel suo scritto intitolato proprio *Ceci n'est pas une pipe*. Qui Foucault interpreta il quadro di Magritte come un “calligramma dissolto” (Foucault 1988, 28). Il riferimento non può non andare a Guillaume Apollinaire, precursore del surrealismo, che aveva fatto del calligramma il suo metodo compositivo preferito. Un calligramma (parola formata dalla crasi di “calligrafia” e “ideogramma”) è una composizione poetica in cui le parole disegnano l'oggetto di cui si parla o, a volte, un oggetto in contrasto con ciò di cui parla la poesia. Le parole sono quindi disposte sulla pagina in maniera da produrre un'immagine: un calligramma, come scrive Apollinaire, “è un insieme di segno, disegno e pensiero. Rappresenta la via più corta per esprimere un concetto e per obbligare l'occhio ad accettare una visione globale della parola scritta” (Apollinaire 1918). Esso è una pittura fatta di parole o parole composte in maniera pittografica.

Foucault intende quindi il quadro di Magritte come un “calligramma disfatto”. A prima vista, le parole nel quadro non sembrano affatto disegnare una pipa, ma Foucault vede nella forma stessa delle lettere il richiamo alla forma della pipa. Il modo in cui la parola “ceci” è scritta, e in particolare la sillaba “ce”, richiama la forma della pipa, e così in tutta la serie di lettere (come per esempio nelle lettere “es” della parola “est”) la pipa ritorna, come un simbolo grafico che si ripete a cadenza più o meno regolare. La pipa diventa quindi la cellula generatrice della scritta con cui si dice che questa non è una pipa. Il fatto comunque che Foucault qualifichi il quadro come un calligramma *disfatto* può significare due cose: da un punto di vista storiografico, un richiamo ad Apollinaire, dal quale Breton assunse il termine “surrealismo”, sebbene dandogli un significato leggermente diverso (Bohn 1977); da un punto di vista teorico, una presa di distanza da Apollinaire, e dall'idea che parole e immagini (o cose) possano trovare un punto di isomorfia o di omogeneità come appunto teorizzato nei calligrammi. Magritte in verità mette fine a quest'idea, disfacendo il calligramma.

Foucault vede anzi nella pittura di Magritte un nodo nevralgico rispetto ai due principi della pittura moderna. Il primo afferma che immagini e parole obbediscono a

⁷ “Ceci n'est pas une pipe” (Magritte 1930) <<https://en.wikipedia.org/w/index.php?curid=555365>> (consultato : 10/12/2025)

due criteri distinti: il rapporto tra immagini e cose è un rapporto di somiglianza, mentre quello tra parole e cose è un rapporto di differenza; da ciò segue che immagini e parole sono due sistemi completamente distinti: “si fa vedere mediante la somiglianza, si dice mediante la differenza” (Foucault 1988, 43). Il secondo principio stabilisce un’equivalenza tra il fatto della somiglianza e l’esistenza di un rapporto rappresentativo (Foucault 1988, 46): se l’immagine somiglia a qualcosa, si instaura *ipso facto* un rapporto di rappresentazione, come se l’immagine (ad esempio l’immagine di una pipa) affermasse “questa è una pipa”. In entrambi questi principi, come si vede, l’immagine sta dalla parte della positività e dell’affermazione: la somiglianza è intrinsecamente affermativa, fa sì che l’immagine venga, o possa essere scambiata per la realtà, venga presa per realtà. Si tratta, come abbiamo prima anticipato, di un problema antico nella storia della filosofia, che risale almeno a Platone, al suo confronto con Parmenide. Per Parmenide l’essere è e non può non essere: applicato all’immagine, questo principio non fa che sancirne la natura assolutamente affermativa, con la conseguenza che l’immagine risulterebbe del tutto equivalente alla cosa rappresentata e, come dice Platone non senza una certa ironia, il pittore farebbe esistere le cose che dipinge allo stesso modo in cui chiunque, facendo roteare uno specchio, darebbe esistenza alle cose che vi si riflettono. Se tutto è soltanto positività, allora la rappresentazione è equivalente ontologicamente al rappresentato, con la conseguenza davvero dirompente che – come sostenevano i Sofisti – tutti i discorsi sono veri. Platone si rende conto che, per evitare questo disastro logico e ontologico, occorre disarticolare la relazione tra l’immagine e la cosa rappresentata, introducendovi una negazione: malgrado la somiglianza, l’immagine *non* è la cosa. E questo non può essere espresso semplicemente dall’immagine: un’immagine può contraddire un’altra, come in *L’Empire des Lumières*, ma non può dire di sé stessa di *non essere* la cosa. La legge della somiglianza, che in Magritte assurge a un iperrealismo quasi fotografico, ci porta a ignorare questo iato, facendoci piuttosto dire immediatamente, di fronte all’immagine di una pipa: “questa è una pipa”.

Per compensare questa mancanza dell’immagine, occorre allora sfuggire al suo potere rappresentativo inserendovi una scritta, perché solo il linguaggio è in grado di esprimere la negazione (Virno 2013). Allo stesso tempo, questa inserzione dissolve la tautologia del calligramma separando nettamente l’immagine dalla scritta, quest’ultima definitivamente migrata – come accade in *Ceci n’est pas une pipe* – al fondo del quadro, come una didascalia o una legenda. Il che fa di tutto il quadro un rebus.

Lungi dal mettere in scena una relazione semplice tra immagini e parole, o meglio immagini, parole e cose, questo quadro di Magritte complica incredibilmente i loro rapporti, fino ad apparire come un vero rompicapo, un “indovinello a figure”. In questo caso non abbiamo a che fare con la relazione iconica tra scritta e immagine, per quanto dissolta nella forma del calligramma disfatto di cui parla Foucault, ma con un intreccio complesso di ordine semantico, in cui verità e falsità, positivo e negativo, si richiamano e

si annullano, in un gioco di specchi che è una vera sfida concettuale. In maniera del tutto immediata, il quadro ci rimanda a ciò che rappresenta, una pipa: la prima cosa che esso ci suggerisce è quindi di essere la rappresentazione adeguata, iper-realistica, di una pipa. Nulla, nell'immagine, potrebbe farci dubitare di questa evidenza, di questa verità. Stando alla seconda legge dell'arte moderna formulata da Foucault e prima ricordata, la somiglianza dell'immagine induce immediatamente un'affermazione: questa è una pipa.

Eppure, come in un rebus, una scritta ci dice che "questa non è una pipa". Questo innesca un lavoro ulteriore, che richiede un surplus di comprensione, il cui primo effetto è il ristabilimento della distanza tra l'immagine e l'oggetto rappresentato. Il quadro di Magritte potrebbe voler dire allora che le immagini ingannano, tradiscono, perché fanno confondere la pipa dipinta con la pipa reale. Il titolo del quadro, che finora non abbiamo svelato, è infatti *La trahison des images*.

Ma le cose non si fermano qui. La struttura dei rapporti tra immagine e scrittura, rappresentazione e simbolo, è infatti nel quadro molto più complessa. A complicarla è il pronome dimostrativo "questo" (*ceci*) che, quanto e più dell'immagine, inganna rispetto al suo riferimento. A che cosa si riferisce? Di primo acchito, siamo portati a dire che si riferisca all'immagine della pipa, dicendoci che *questa* immagine non è una pipa. Se è così, se la frase "*ceci n'est pas une pipe*" è riferita all'immagine della pipa, essa dice allora la falsità dell'immagine. Ma avanziamo un'altra ipotesi: il pronome dimostrativo potrebbe avere un valore, per così dire, riflessivo, e riferirsi quindi, non all'immagine, ma alla scritta stessa di cui fa parte, come quando si dice "questa frase è fatta di sette parole". In tal caso, la scritta vorrebbe dire che la frase stessa, "*ceci n'est pas une pipe*", per quanto "calligrammatica", non è una pipa: il che è banalmente vero e farebbe risaltare, per contrasto, la verità dell'immagine della pipa. Solo un'immagine può infatti rappresentare per davvero un oggetto, mentre una scrittura non può mai farlo. Il quadro ci direbbe allora che una scrittura non è mai la rappresentazione di un oggetto, e che c'è dunque una frattura radicale tra le parole e le cose, che è quanto Foucault indicava come il primo principio dell'arte moderna: le immagini operano per somiglianza con l'oggetto rappresentato, le parole per differenza. Riferendosi alla scrittura, il pronome "*ceci*" direbbe che la scrittura non ha mai un carattere mimetico, non è una pipa, né realmente né rappresentativamente.

La trahison des images mette quindi in scena un doppio tradimento, che si colloca a due livelli diversi: un primo livello è quello dell'immagine in rapporto alla realtà, e questo non può essere detto dall'immagine stessa, bensì dalla scritta "*ceci n'est pas une pipe*"; un secondo tradimento è quello del linguaggio, che inganna nel suo riferimento: mentre lascia intendere di riferirsi all'immagine, di cui direbbe la falsità, si riferisce con verità a se stesso, dicendo di non essere una cosa.

Un'ulteriore considerazione riguarda il titolo del quadro di Magritte. Esso infatti può essere inteso in due modi diversi, a seconda di come si intende il genitivo nell'espressione

La trahison des images. Se lo si intende come soggettivo, esso vorrebbe dire che le immagini tradiscono, come fa anche questa, anche questo quadro: essa pretende di essere una pipa, ma non lo è. Si può però intendere il genitivo anche in senso oggettivo: in tal caso, il tradimento non è prodotto dalle immagini – non sono cioè le immagini a tradire – ma consiste nel tradire l’immagine. Che è forse la cosa che il quadro fa primariamente, proprio inserendo accanto all’immagine della pipa una scritta, che immagine non è. Si tradisce l’immagine quando la si contamina con altro, quando la si strappa alla chiusura della sua relazione mimetica con la cosa rappresentata. Forse “interpretare”, come lo intende anche Freud, significa qualcosa di simile. Quel che lo psicoanalista dovrebbe primariamente fare nei confronti del sogno è infatti, secondo Freud, tradire la sua natura di immagine: come Champollion aveva fatto con i geroglifici, contestando la loro natura prettamente iconica, il sogno – come l’arte, per Magritte – va inteso come un rebus, un rompicapo, e cioè come un “indovinello a figure”.

Un surrealismo concettuale: una finestra sul soggetto

Filiberto Menna ha colto molto bene questo aspetto della pittura di Magritte, affermando che i suoi quadri sono effettivamente degli enigmi, o meglio dei rebus.

Ciò che conta non è l’opera in se stessa, il suo valore formale, ma il procedimento intellettuale che l’opera fa scattare nella mente dell’osservatore, sconvolgendone le tranquille aspettative teoriche e visive. Il quadro si dà come un enigma, o, meglio, come un rebus o un test: le immagini agiscono in funzione di stimolo, sono dirette a porre un problema e a sollecitare una risposta-soluzione. E i problemi che esse pongono sono connessi alla natura dell’arte e ai suoi fondamenti logici e linguistici. (Menna 1977, 322)

Tutta l’arte di Magritte si propone, secondo Menna, di indagare le relazioni tra cose, immagini e parole, e in particolare di metter in luce la loro disconnessione, persino l’arbitrarietà di tali relazioni. Un disegno datato 1929 e intitolato *Les mots et les images* rappresenta un cavallo (reale), il suo dipinto su un cavalletto (la sua immagine) e un uomo che, come in un fumetto, pronuncia la parola “cheval” (la parola corrispondente alla cosa). Menna vede in questo disegno una anticipazione dell’opera famosa di Joseph Kosuth *Una e tre sedie*, in cui c’è una sedia reale con accanto, da un lato la sua immagine fotografica e, dall’altro, la sua definizione in parole. Com’è noto, quest’opera di Kosuth è considerata come uno dei massimi esempi dell’arte concettuale e richiama, nella sua struttura, la relazione che Platone stabilisce, nel Libro X della *Repubblica*, tra oggetti reali, dipinti e idee (queste ultime rappresentate dalla definizione in parole nell’opera di Kosuth). Questa associazione con Kosuth mette in luce chiaramente come il surrealismo di Magritte, come si è sostenuto, sia propriamente un “surrealismo concettuale”, impegnato a indagare la condizione stessa della rappresentazione, il fatto che essa si

intrecci, fino ad esserne inestricabile, sistematicamente con le parole e i concetti. Un "pensiero iconico" puro è semplicemente impossibile, e il sogno, che pretenderebbe di essere tale, ne è la prova.

Ma che cosa significa infine che la pittura – ma possiamo dire tranquillamente l'arte in generale – non può non essere concettuale? (Chiurazzi 2021, 73-86). La risposta a questa domanda ci riporta all'intento originario del surrealismo da cui siamo partiti, come esposto da Breton nel *Manifesto*: quello di "esprimere il funzionamento reale del pensiero". Ciò implica che un quadro non dipinge propriamente qualcosa, o almeno che non è questo il suo scopo principale, ma mette in scena, per così dire, delle operazioni, espone un funzionamento, un modo di fare. Si tratta di un ri-orientamento visuale che costituisce il senso proprio di tutta l'arte contemporanea: uno spostamento dello sguardo dall'oggetto rappresentato al modo di rappresentarlo, dalla rappresentazione alla sua condizione di possibilità, dal contenuto dell'arte allo statuto stesso dell'arte. Tutta l'arte moderna e contemporanea – e in particolare le avanguardie – è una riflessione sull'arte: la quale, come ha scritto Hegel, è per noi qualcosa di passato, volendo con ciò significare che in essa noi non cerchiamo più la bellezza o la bella forma, non siamo più soddisfatti della sua forma sensibile, ma, educati come siamo alla filosofia, vi cerchiamo qualcosa di più, un concetto. E il concetto è per Hegel la forma stessa dell'Io, del soggetto, la cui essenza è la negazione.

Si può cogliere tutto questo nel modo in cui Filiberto Menna presenta la rivoluzione che si è registrata nella pittura proprio con il surrealismo. La poetica di Breton, secondo Menna, "capovolge la posizione dei prospettici del Quattrocento", in particolare quella di Leon Battista Alberti, pur condividendo con essa un postulato fondamentale, "l'interpretazione del quadro come una finestra che dà su una rappresentazione" (Menna 1977, 320-321). Mentre la finestra albertiana era una finestra aperta sul mondo reale, esterno, che veniva riprodotto nel quadro secondo le linee prospettiche che rendevano possibile riprodurre su una superficie bidimensionale la tridimensionalità, creando così l'illusione della profondità, la finestra di Breton è aperta sull'Io, o meglio sull'inconscio, sul pensiero e i suoi procedimenti reali. Essa quindi mette in scena, non il mondo esterno, ma la profondità propria dell'inconscio. Un quadro surrealista – un'opera d'arte surrealista – richiede quindi che si sia capaci di rivolgere lo sguardo dall'oggetto rappresentato alle condizioni di tale rappresentazione. E che cosa ci esprime tutto questo – ci chiediamo allora in conclusione – meglio del quadro di Magritte *La condition humaine*? Il gioco tra ciò che esso rappresenta e il suo titolo, apparentemente sconnesso da ciò che vi è rappresentato, è appunto lo stratagemma con cui Magritte ci invita a fare questo rivolgimento dello sguardo. Esso apre la finestra non sul mondo, ma su ciò che precede, pre-positivamente, l'immagine del mondo, cioè sull'inconscio: la finestra che si

apre in *La lunette d’approche* (*Il telescopio*, Fig. 6)⁸ gioca, come in *L’empire des lumières*, su un non senso, il contrasto tra la luce e il buio, ovvero tra il positivo e il negativo. Questa finestra ci fa dunque vedere quella fessura che separa l’immagine da ciò che essa non è.

BIBLIOGRAFIA

- APOLLINAIRE, G. 1918. *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913–1916)*. Paris: Gallimard.
- BOHN, W. 1977. “From Surrealism to Surrealism: Apollinaire and Breton”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 36/2: 197–210.
- BRETON, A. 1987. *Manifesti del surrealismo*. Trad. it. L. Magrini, Torino: Einaudi.
- CHIURAZZI, G. 2021. *Seconda natura. Da Lascaux al digitale*. Torino: Rosenberg & Sellier.
- CODIGNOLA, E. 1977. “‘Alla portata di tutti gli inconsci’. I rapporti fra il surrealismo e la psicoanalisi”. In F. Menna (ed.), *Studi sul surrealismo*. Roma: Officina Edizioni.
- DERRIDA, J. 1982. “Freud e la scena della scrittura.” In *La scrittura e la differenza*. Trad. it. G. Pozzi, 255–297, Torino: Einaudi.
- FOUCAULT, M. 1988. *Questo non è una pipa*. Trad. it. R. Rossi, Milano: SE Studio Editoriale.
- FREUD, S. 1973 [1900]. *L’interpretazione dei sogni*. Trad. it. E. Fachinelli, H. Trettl, Torino: Einaudi.
- MENNA, F. 1977. “La trahison des images.” In F. Menna (ed.), *Studi sul surrealismo*. Roma: Officina Edizioni.
- VIRNO, P. 2013. *Saggio sulla negazione. Per una antropologia linguistica*. Torino: Bollati Boringhieri.

⁸ “La lunette d’approche” (Magritte 1963) <<https://en.wikipedia.org/w/index.php?curid=40085426>> (consultato 10/12/2025)

OLIVIER PENOT-LACASSAGNE

SURREALISMO, AVANGUARDIA E RIVOLUZIONE¹

ABSTRACT: With Dada and then Surrealism, entering a new era, the avant-garde broke with modernity and its “system of references” (Valéry). A *counter-modernity* emerged which, through the XXth century, freed itself from the modern/anti-modern divide imposed by a certain ideology of history and its discursive models. The word “avant-garde”, which was (and still is) associated with modernity, became radically dissociated from it. Yesterday, today, tomorrow, which are modern categories, were re-evaluated and continue to be so. Then what “avant-garde” means? Not a movement *forward* (*l’avant*), but a step towards what comes next (*l’après*), a *bifurcation* that demands a *change of civilization*. Needless to say, it is by no means moribund.

KEYWORDS: Avant-garde; Bifurcation; Contemporary; Surrealist Manifesto; New/Neo; Poetic; Political; Radicalism; Revolution.

“Un mouvement se dessine en ce moment dont le but principal est d’affirmer que le rêve est la clef de voûte de l’édifice de la vie ; il sera le prétexte à mettre en valeur la question de l’esprit moderne”, scriveva Maurice Martin du Gard, direttore di *Nouvelles littéraires*, l’11 ottobre 1924². Quattro giorni dopo, appariva il *Manifeste du surréalisme* di André Breton.

Al contempo progetto visionario e sintesi delle esperienze maturate degli anni precedenti, questo testo rappresentò, “par bien des aspects, l’apogée d’un mouvement qui n’a pas débuté avec lui mais qui se trouve par ce geste explicité dans toute la profondeur de son ambition” (Wagner 2020, 127). L’importanza di questo sforzo di teorizzazione, che segna il passaggio del movimento dalla sua “fase intuitiva”, segnata dall’automatismo dei *Champs magnétiques*, dall’accoglienza di Tristan Tzara, dai sonni ipnotici, dal fallimento del Congresso di Parigi sull’Esprit nouveau e dalla presa di

¹ Questo articolo è una traduzione di “Surréalisme et avantgarde. Présentation”, pubblicato per la rivista RHLF n°4, *Surréalisme et avant-garde*, 2025.

² Cfr. Bandier 1999, 118. Riprendo qui, modificandole e sviluppandole, le riflessioni pubblicate in “A Forgotten Manifesto : the ‘Déclaration du 27 janvier 1925’”, *International Journal of Surrealism*, vol. 2, n° 1 (co-eds. Alyce Mahon et Kate Conley), Fall 2024, University of Minnesota Press, p. 17-33.

distanza dal dadaismo, alla sua “fase di ragionamento”,³ fu immediatamente riconosciuta. L'autorevolezza di questa versione, “documentata e fattualmente accurata”, si è da allora imposta con forza, ed è molto difficile “revisionarla.”⁴ Consolidata da Breton nel 1934, poi ripresa nei suoi *Entretiens* del 1952 con André Parinaud, da allora è stata raramente contestata: è questa la versione che ancora oggi viene proposta e insegnata.

Conferma questa lettura anche la pubblicazione, il 1° dicembre 1924, della rivista *La Révolution surréaliste*, organo mensile del Bureau de recherches, che aprì all'inizio di ottobre e funse da controparte collettiva alla teorizzazione del *Manifesto*. “Il faut aboutir à une nouvelle Déclaration des droits de l'homme”, proclama la copertina. I muri e i chioschi di Parigi vengono tappezzati di farfalle gialle, verdi e rosa. È tempo di promozione. Eppure, dietro le quinte, i surrealisti esitano e si interrogano. Appena pubblicate, molte pagine del *Manifesto* sembrano già obsolete, forse persino anacronistiche. Cosa sta succedendo? In larga misura, il presunto apogeo di quest'opera è una finzione istituzionale (accademica e museale), oltre che una costruzione storiografica interna (Breton e Aragon la impiegheranno volentieri), poiché fornisce una narrazione capace di dare senso agli eventi successivi che ne hanno alimentato il mito.⁵ Il “mouvement qui se dessine” (Martin du Gard 1999, 118) non cerca più il suo posto (ormai la stampa letteraria lo riconosce, e questo posto non sarà più contestato), ma la sua *contemporaneità*. In cosa consiste quest'ultima?

La commemorazione del centenario della pubblicazione del *Manifesto*, nel 2024, ha prestato scarsa attenzione a queste esitazioni e all'evoluzione che esse comportavano. Celebrando “l'un des textes les plus influents à jamais avoir été écrits” (Wagner 2020, 127), abbiamo trascurato la brusca mutazione che ne altera le intenzioni quasi immediatamente; il surrealismo si confonde con questo *Manifesto*, a cui torniamo ostinatamente, per abitudine e convinzione, certi di trovarvi le formulazioni più incisive e audaci della sua ambizione.⁶ Il periodo successivo al *Manifesto*, con il *Secondo Manifesto del surrealismo* nel 1930 e ai *Prolegomeni per un Terzo Manifesto* nel 1942, è stato certamente oggetto di letture consapevoli, ma è l'esordio straordinario dell'autunno del 1924 a esercitare ancora il fascino più profondo sulla critica. Del surrealismo, il *Primo manifesto* è al tempo stesso il testo di riferimento, la matrice e il necrologio: viene citato con devozione come se contenesse tutto il surrealismo e tutti i surrealismi.

³ Formule che dobbiamo a Breton (1992, 231).

⁴ Cfr. Murat 2025.

⁵ Cfr. Murat 2025: “Le cas du surréalisme est particulièrement important parce qu'il s'agit du seul mouvement littéraire qui ait construit sa propre histoire dans le temps même où elle se déroulait. Cette histoire est constituante ; elle fait partie des actes de fondation du mouvement.”

⁶ La mostra pittorica “Surréalisme”, presentata al Centre Pompidou di Parigi da settembre 2024 e gennaio 2025, non si è discostata da questa lettura parziale.

Eppure, appena costituitosi, il gruppo viveva forti tensioni interne, forse insite nella natura stessa del suo programma. La prima assemblea generale della Centrale surréaliste, il 23 gennaio 1925, metteva all'ordine del giorno questioni cruciali che trasformavano profondamente il progetto surrealista. Prima ancora di Antonin Artaud, Charles e Jacques Baron, Georges Bessière, Jacques-André Boiffard, Robert Desnos, Paul Éluard, Max Ernst, Théodore Fraenkel, Francis Gérard, Michel Leiris, André Masson, Pierre Naville, Benjamin Péret, Raymond Queneau, Sunbeam e Roland Tual, furono Aragon e Breton, in apertura di questa assemblea, a sottolineare le gravi inadeguatezze del nascente surrealismo. Surrealismo nascente che entrambi (il primo con *Une vague de rêves*, il secondo con il *Manifeste*) avevano tentato di definire appena qualche mese prima. Denunciando "l'entêtement impardonnable de ceux qui persistent à exposer leur point de vue en termes obscurs [...] et à faire passer la poésie [...] avant toute autre chose" (Thévenin 1988, 70), Aragon e Breton prendono immediatamente le distanze dalla tesi surrealista formulata "letterariamente" – tesi di cui sono i principali dottrinari. Esigendo "un effort sérieux d'objectivation des idées" (*Ibidem*) chiedono l'abbandono di certi mezzi espressivi giudicati ormai inappropriati, nonché la partecipazione attiva ai dibattiti intellettuali del momento

Approvato all'unanimità, questo appello si distaccava dal *Manifesto* dell'ottobre 1924. Al termine della riunione, la direzione dell'Ufficio Studi fu affidata ad Artaud "con pieni poteri" per porre rimedio all'incapacità del movimento di raggiungere l'obiettivo prefissato (Artaud 1976, 234). Questa decisione entrò in vigore il 26 gennaio. Il giorno seguente, in una nuova riunione della Centrale, Artaud lesse la nuova "Dichiarazione" da lui redatta, che esprimeva in nove punti ciò che il surrealismo sarebbe stato da allora in poi:

Nous tenons à déclarer ce qui suit à toute l'annonnante critique littéraire, dramatique, philosophique, exégétique et même théologique contemporaine :

1° Nous n'avons rien à voir avec la littérature,

Mais nous sommes très capables, au besoin, de nous en servir comme tout le monde.

2° Le SURREALISME n'est pas un moyen d'expression nouveau ou plus facile, ni même une métaphysique de la poésie ;

Il est un moyen de libération totale de l'esprit

et de tout ce qui lui ressemble. (Artaud 1925, 29)

Pubblicata e datata, la sua "Dichiarazione" aveva il valore di un manifesto. Concisa nella formulazione e al tempo stesso bellicosa, incisiva e tagliente, definiva il surrealismo come "un mezzo di liberazione totale dello spirito" (30). Ma il surrealismo non lo era già? No, risponde Artaud con il consenso di tutti i firmatari, almeno non come viene affermato oggi.

Tra il 15 dicembre 1924 e il 27 gennaio 1925, il surrealismo si riformulò in modo decisivo; riacquistò significato ridiscutendo o addirittura sconfessando alcune

formulazioni del *Manifesto* dell'ottobre 1924. Improvvisamente riconosciuto come innocuo (e così lo avrebbe giudicato lo stesso Breton nei suoi *Entretiens* del 1952), questo testo seminale sembrava quasi obsoleto, pur essendo appena stato pubblicato. Chiarirne il significato *rivoluzionario* divenne essenziale.

In quest'ottica, la cronaca dei fatti è tutt'altro che insignificante. Già il 22 dicembre 1924, Breton annunciò la preparazione di un articolo sul diritto di sciopero degli intellettuali e sull'opportunità di condurre, parallelamente all'azione surrealista presentata nel *Manifesto*, “une action révolutionnaire non équivoque” (Thévenin 1988, 58). Sia il *Manifesto* che la rivista erano pieni di parole, parole ornamentali, avrebbe poi detto Breton (1952, 109).

Per questo motivo, Benjamin Péret prese in considerazione l'idea di eliminare la parte dedicata ai “Textes surréalistes” dal secondo numero di *La Révolution surréaliste*, annunciato per il 15 febbraio 1925 (questa sezione sarebbe poi stata mantenuta). L'obiettivo dichiarato, infatti, era quello di evitare ogni ambiguità sulla natura radicale del surrealismo. Reso pubblico, il gruppo doveva chiarire in che modo la sua azione rappresentava una rottura, giustificando senza compromessi l'uso del termine “rivoluzione”, il cui significato era stato profondamente rinnovato dalla Rivoluzione bolscevica dell'Ottobre 1917.

Numerose pagine del *Manifesto* e il titolo stesso della rivista vengono messi in discussione, se non addirittura invalidati, da questa operazione. Quanto accade in seno al movimento non può più essere interpretato secondo una prospettiva modernista; va piuttosto letto come l'abbozzo di un progetto avanguardista che sfida la modernità. La mutazione in seno al movimento è evidente se confrontiamo la “Dichiarazione” con le formule che definivano il surrealismo nella “Prefazione” al primo numero di *La Révolution surréaliste*:

Le surréalisme ouvre les portes du rêve à tous ceux pour qui la nuit est avare. Le surréalisme est le carrefour des enchantements du sommeil [...] ; mais il est aussi le briseur de chaînes, nous ne dormons pas, nous ne buvons pas, nous ne fumons pas, nous ne prisons pas, nous ne nous piquons pas et nous rêvons, et la rapidité des aiguilles des lampes introduit dans nos cerveaux la merveilleuse éponge déflourie de l'or. (1925, 1)

La “Dichiarazione” del 27 gennaio 1925 abbandona questa retorica idealistica. Sostituendo i manifesti di Aragon e Breton, riformula ciò che è, senza deviazioni metaforiche o contorsioni dottrinali: al tempo stesso un vuoto poetico non occupabile e una disputa politica. Il surrealismo abbandona lo spazio letterario, anche se la critica, giornalistica o accademica, vorrà costantemente riportarlo lì. Prendendo posizione nello spazio pubblico, si rappresenta come una sfida all'esistente e si confronta con le sfide aperte dal progetto leninista. In termini virulenti, i surrealisti denunciano a loro volta le istituzioni al potere e i rappresentanti del sapere; si dichiarano “spécialistes de la Révolte”

(Artaud 1970, 29) e minacciano la “Società” con azioni e rappresaglie. In breve, si autoinvitano sul palcoscenico della Storia, rendendo esplicite le contraddizioni di cui hanno dovuto rispondere dalla pubblicazione del *Manifesto*.

Si afferma comunemente che la Guerra del Rif sia stata l’innescò di questo sviluppo. Sembra piuttosto che l’abbia precipitato. In realtà, già alla fine del 1924, Breton inizia a sviluppare un’analisi politica lucida e sorprendente, che trova una prima formulazione in un articolo pubblicato sul secondo numero della *Révolution surréaliste*, “La dernière grève”. Alla base di questa riflessione c’è una critica feroce alla feticizzazione dell’idea di lavoro, che non fa che consolidare il potere dei dominanti e cristallizzare i pregiudizi più insensati tra i lavoratori:

C’est sans doute au sujet du travail que se manifestent les plus sots préjugés dont soit imbue la conscience moderne, au sens collectif du mot. Ainsi les ouvriers, excédés à bon droit du sort inférieur qui leur est fait, se fondent généralement pour affirmer leur droit de vivre sur le principe même de leur esclavage. (1925, 1)

Esasperato dalla sua posizione di subalternità, il proletariato finisce tuttavia per perpetuare tale situazione, sociale e psicologica, perché si affida ciecamente, per definirsi soggettivamente e politicamente, al “principio stesso della sua schiavitù”. La natura feticistica del lavoro – una convenzione sociale ormai interiorizzata – impedisce agli operai di formularne una critica adeguata. Così, più la mansione è ardua, più viene proclamata la sacralità del lavoro, e le confederazioni sindacali stesse partecipano a questa costruzione illusoria. Poiché è valorizzato dal discorso comune, il sacrificio appare prezioso; poiché continuamente esaltata, la sofferenza, una volta accettata, diventa una forma di plusvalore simbolico. La qualità umana del lavoratore si fonde così con la sua forza produttiva; ed è questa “métaphore prodigieuse,”⁷ in cui il lavoratore crede e che definisce la sua condizione, che Breton decostruisce lucidamente. Intrappolato da una retorica quasi religiosa che coltiva a proprie spese, il cosiddetto lavoratore forzato non riesce a percepire gli effetti delle narrazioni di cui è vittima e che lo ingannano. La fallacia di questa consapevolezza di sé lo acceca rispetto alla sua servitù e alienazione.

Una delle manifestazioni più evidenti di questa manipolazione ideologica, osserva Breton, è “la scission qui s’accuse chaque jour entre ‘manuels’ et ‘intellectuels’ au grand profit d’une gent sans scrupules, complètement indigne de pitié, qui les exploite les uns et les autres” (1925, 2).⁸ Contrapporre il lavoro concreto a quello astratto, utile uno, inutile l’altro, non è una posizione neutrale. Questa divisione strutturale (un inganno, nota Breton, che è espressione compiuta dell’economicismo borghese) ha l’effetto di deviare “la grande colère des ouvriers, si belle, si pleine de sens,” (*ivi*) ridefinendo i

⁷ Prendo in prestito questa espressione da Jean Baudrillard (1985, 18).

⁸ Il trattato surrealista del luglio 1925 sulla responsabilità dei “lavoratori intellettuali” proseguirà la riflessione avviata in questo testo da Breton.

confini tra ammissibile e inammissibile, intollerabile e accettabile. È un miraggio politico di cui divengono i giocattoli; la base di un sistema che riduce gli esseri umani a una forza mercantile, identificata con la loro capacità fisica o intellettuale di produrre valore. In questa narrazione, comune tanto a ideologi e mercanti quanto alla classe operaia mistificata, il ruolo degli artisti, dei filosofi, degli studiosi appare insignificante: “Qui sommes-nous donc devant eux ? Les derniers, d’après leur hiérarchie du travail” (Breton 1925a, 2).

L’economicismo della società moderna – di cui Breton decifra qui alcune forze motrici – investe di conseguenza l’intero campo del possibile: “Désormais il ne peut plus y avoir que du travail” (Baudrillard 1985, 24), lavoro valutato e lavoro svalutato alla luce del capitale – una lettura che rimane ancora attuale. Contro lo sfruttamento, l’alienazione e la reificazione dei lavoratori, Breton sostiene la necessità di una rabbia politica. In nome di coloro che non contano, in nome di coloro che non servono, in nome di coloro che non hanno altre occupazioni disinteressate (in senso mercantile o borsistico) se non quelle che si sono scelti, egli pronuncia ancora una volta le parole di libertà e rivoluzione. A partire da questo momento, che si pone in continuità con la “Dichiarazione” del 27 gennaio 1925 e non più sulla scia del *Manifesto* del 1924, può essere intrapresa una “révision globale des pouvoirs” (Breton 1925a, 2): una revisione che esprime in modo autentico un rifiuto e una forma di resistenza, gettando le basi per una nuova negoziazione di ciò che può essere considerato accettabile.

Assistiamo qui all’emergere di un’articolazione inedita, di cui non si trova traccia nel *Manifesto* e che finisce per trasformare il significato stesso della nozione di avanguardia: da questo momento in poi, il poetico e il politico devono procedere insieme — in modo contraddittorio, si ripeterà spesso, sottolineando la presunta incoerenza della formulazione. E tuttavia, per i surrealisti d’ora in poi le nozioni di emancipazione e liberazione assumeranno senso solo nell’esercizio di questa instabile congiunzione che disfa e riformula ciò che credevamo di sapere sul poetico e sul politico. Dalla protesta all’agitazione, forieri di una sovversione più estesa, il monito rivolto alla “Società” nella “Dichiarazione” del gennaio 1925 segnala la rapidissima metamorfosi del surrealismo.

Soffermiamoci un momento su questa *congiunzione* che si vuole instaurare: attraverso di essa, il surrealismo si evolve in *avanguardia*; parola vaga, il cui significato rimane spesso troppo generico. Il surrealismo è un’avanguardia non più nel senso ereditato dal XIX secolo, ma con un’accezione nuova, che la rende un movimento *rivoluzionario*: articolando insieme pensiero poetico e politico, si oppone al mondo così com’è, nelle sue manifestazioni politiche, letterarie e artistiche. I termini di questa opposizione, che pure possono sembrare familiari, acquisiscono con il surrealismo una specificità che in parte ci è sfuggita.

Con il bolscevismo emerge qualcosa di radicalmente nuovo, che sfida – con una forza non più immaginabile oggi, dati gli esiti disastrosi dell’esperimento comunista nel XX

secolo – le frange dell’anticapitalismo borghese. La Rivoluzione d’Ottobre del 1917 fu accolta al di fuori della Russia

comme un choc historial fondateur susceptible d’enclencher décisivement une rationalité politique intégrale. Ce qu’elle tenait, et ce qui la fit apparaître comme une promesse et une ouverture, une délivrance, c’était l’initial du communisme : la promesse du véritable assemblément et de l’unité non factice. (Bailly 1991, 44).

Alla fine del 1924, il surrealismo si posiziona a partire da questo evento fondante. Il movimento fece propria la promessa di libertà della rivoluzione sovietica riformulandola.

La congiunzione coordinante “e”, che apre il poetico e il politico l’uno all’altro, allude alla possibilità, mai realizzata, di un futuro rivoluzionario condiviso. Ma cosa significa questo? La parola “politica”, declinata nell’ambito dell’azione comunista, perde il suo significato abituale; analogamente, la nozione di “poetico”, catturata dal nascente surrealismo, perde i significati, modernisti o meno, che le vengono attribuiti. La loro associazione, che è certamente precaria e instabile, e tuttavia continua a riproporsi e a rinnovarsi, li deterritorializza. Questa persistenza è la storia stessa del surrealismo: resistendo tenacemente nel corso degli anni, questa formulazione (poetico-e-politico) dell’individuo e del collettivo dà significato e sostanza alla parola rivoluzione.

Il numero 4 di *La Révolution surréaliste*, pubblicato nel luglio 1925, conferma questa risemantizzazione e continua a esplicitare come si debbano concepire il surrealismo e la sua idea di rivoluzione. Nella dichiarazione (questa volta la parola è di Breton, non di Artaud) che apre questo numero, intitolata “Pourquoi je prends la direction de la Révolution surréaliste”, l’autore afferma:

Dans l’état actuel de la société en Europe, nous demeurons acquis au principe de toute action révolutionnaire, quand bien même elle prendrait pour point de départ une lutte des classes, et pourvu seulement qu’elle mène assez loin. (3)

Il vocabolario impiegato qui si rifà chiaramente al pensiero marxista. “Définir les conditions de la lutte [...] pour en finir avec l’ancien régime de l’esprit” (2) non era affatto l’obiettivo del *Manifesto* dell’ottobre 1924, bensì quello della “Dichiarazione” del gennaio 1925, che questo nuovo testo prosegue e supera. Nel luglio del 1925, rimanere fedeli al meraviglioso implica “l’objectivation des idées” (3), ovvero l’interpenetrazione dell’individuo e del collettivo. Il mantenimento, difficile e conflittuale, di queste due istanze generalmente considerate inconciliabili determina ormai cos’è l’avanguardia surrealista. Al tempo stesso, la ridefinisce, questa volta secondo logiche di secessione e non più di rotture successive, come movimento che si libera dall’imperativo modernista del nuovo. Le commemorazioni del centenario della pubblicazione del *Manifesto* del 1924 hanno oscurato questa repentina evoluzione. E così facendo, accecati dall’illusione storiografica di un testo fondatore notevole – perché, concordiamo, il *Primo Manifesto* è

un saggio critico e teorico notevole – celebrano un’opera fuori asse, che i surrealisti non avrebbero mai cessato di decostruire (pur ritornandovi una volta diventati storiografi).

In quest’ottica, è utile ritornare su una domanda che è stata riformulata spesso: che cosa s’intende per avanguardia dopo Dada e con il surrealismo?

Mutuata del vocabolario politico, la metafora dell’avanguardia nel XIX secolo subordinava la missione dell’arte e il ruolo dell’artista al progressismo, sia borghese che socialista. Fino alla Grande Guerra, questa concezione contribuì a “bâtir un homme nouveau et une cité nouvelle” (1997, 17), osserva lo storico dell’arte Jean Clair. Erede dell’Illuminismo, la modernità progressista accompagnò “de ses audaces et de ses innovations formelles le progrès des sciences et des techniques pour améliorer le bonheur de l’humanité” (14). A sostegno di questa impostazione si affermava una visione della storia che privilegiava la rottura rispetto alla continuità, oggi considerata sospetta. Superando i codici estetici accettati, le convenzioni sociali e le buone pratiche intellettuali, rifiutando l’autonomia borghese dell’arte e della letteratura, le avanguardie si proiettavano in un futuro che giustificava trasgressioni, scontri e innovazioni. Così, i successivi -ismi dei primi anni del XX secolo (espressionismo, cubismo, futurismo, imagismo, vorticismo...) restituiscono il quadro di una “evoluzione” estetica accelerata, una traduzione esacerbata o addirittura parossistica della modernità, accompagnata o meno da militanza socio-politica (*Der Kunstisimen. Les Ismes dans l’art. The Isms of Art* di Jean Arp ed El Lissitzky fu pubblicato nel 1925). Uomo nuovo, mondo nuovo: l’incessante rinnovarsi di forme e procedure, il rifiuto del tradizionale, la valorizzazione del paradigma dell’intensità, la ricerca della sorpresa, dello shock e dell’inatteso – queste sono le manifestazioni di un radicalismo critico (estetico ed etico) concepito sotto il segno e la bandiera del Progresso.

Ma questo slancio progressista – che pure avrebbe continuato a persistere, senza perdere nulla della sua efficacia, fino alle soglie del XXI secolo – si infrange contro le stragi e le fosse comuni della Prima Guerra Mondiale. Con Dada, l’avanguardia del XX secolo si libera dai cosiddetti valori umanisti, principi fondanti delle cosiddette civiltà avanzate. I presupposti che guidavano la ricerca del nuovo (tecnico, estetico o scientifico) non reggono più; la narrazione del progresso spirituale o della perfettibilità morale dell’umanità vacilla. È la vertigine che descrive Paul Valéry in *La Crise de l’Esprit*:

Tout ne s’est pas perdu, mais tout s’est senti périr. Un frisson extraordinaire a parcouru la moelle de l’Europe. Elle a senti, par tous ses noyaux pensants, qu’elle ne se reconnaissait plus, qu’elle cessait de se ressembler, qu’elle allait perdre conscience. (1978, 15)

Questo è “l’aujourd’hui tout neuf” (Derrida 1991, 18) con cui l’avanguardia si deve confrontare. Con Dada e poi con il Surrealismo, entrando in una nuova era, diventa incompatibile con la modernità e il suo “sistema di riferimenti” (Valéry 1924, 16). Sta

emergendo una *contromodernità* – un nuovo modo di pensare radicale – che si libera dalla divisione moderno/antimoderno imposta da una certa ideologia della storia e dall'affermarsi dei modelli discorsivi dei moderni.

Il termine avanguardia, che era (continua a esserlo tuttora) legato a quello della modernità, se ne dissocia bruscamente. Ieri, oggi, domani, le categorie moderne vengono contestate con forza e non cesseranno più di esserlo. Certamente, i gruppi o i collettivi che vengono definiti – a torto o a ragione – d'avanguardia continueranno a usare una retorica negativa o aggressiva, denunciando lo spirito dei tempi, e rivendicheranno una posizione sperimentale di cui non mancheremo di notare il presunto fallimento e il recupero mediatico o commerciale. Ma gli amalgami sono fuorvianti. I futuri dadaisti e surrealisti si emancipano dalla fascinazione modernista per la novità e lo sviluppo – e più in generale dall'ideologia del movimento in avanti e del progresso come necessità storica.

È fondamentale comprendere cosa sia decisivo in una tale rottura: attraverso di essa, si delinea una via nuova, che prefigura una decostruzione del pensiero occidentale su cui il secondo Novecento ritornerà. Modificando profondamente ciò che il termine avanguardia designa, questa rottura senza precedenti parla dell'impossibilità, ormai, di un esito credibile per l'avventura moderna. L'avanguardia in divenire rappresenta dunque un riorientamento e un cambio di traiettoria: non più un movimento in avanti, ma un movimento *verso il dopo*.

Molti discorsi sull'avanguardia risentono di questa confusione. Una configurazione storica completamente diversa (la chiamo *contromodernità*) nasce nelle trincee della Grande Guerra. Ancora pienamente immersi in un modo di concepire la storia che segnerà tutto il Novecento, e tuttavia determinati a discostarsene, luoghi di pensiero, collettivi o figure singole iniziano a prendere le distanze dall'orizzonte moderno con decisione. Questa volontà di pensarsi al di fuori non rappresenta, come si dice superficialmente, un rigetto della tradizione o un tentativo di fare tabula rasa del passato – rappresentazioni usuali del paradigma avanguardista – bensì l'aspirazione a un cambiamento di civiltà. Si tratta, come scrive Antonin Artaud nei *Messages révolutionnaires*, di “rompre avec l'esprit de tout un monde” (1970, 44); e questa frattura, fatta di spostamenti e superamenti (che l'accademismo moderno giudicherà spesso reazionari), rappresenta la sfida stessa dell'avanguardia tra le due guerre e la seconda metà del XX secolo. Un'altra direzione sta emergendo, una direzione che sarà oggetto di accesi dibattiti perché ogni volta posta in maniera “assolutamente nuova” dalle avanguardie – e devo sottolineare qui, parafrasando Jacques Derrida: “Non pas nouvelle ‘comme toujours’ mais nouvellement nouvelle” (1991, 22).

Eppure questa posizione, che fu quella del surrealismo, ma anche, seppur articolata in modo diverso a seconda del collettivo, del Grand Jeu, del Lettrismo, dell'Internazionale situazionista, di Tel Quel, del Change o di TXT, è stata raramente considerata in questi termini (le opere di Peter Bürger o di Hal Foster, tra gli altri, trascurano questo

sconvolgimento). Al contrario, la lettura che del movimento ci è stata restituita l'ha il più delle volte pienamente inscritto nella narrazione modernista, nel suo linguaggio, nei suoi miti e nelle sue rappresentazioni. Ciò ha permesso di decretare, a volte con sollievo, il fallimento e la fine delle avanguardie (un tema inesauribile): il loro slancio innovativo si sarebbe infine scontrato con il principio di realtà del Progresso e con le leggi del libero scambio.

Al contrario, il *nuovamente nuovo* dei surrealisti (e di alcuni collettivi che li hanno contestati o succeduti) non va confuso con il nuovo dei moderni. Nel 1935, Breton lo espresse come un divenire rivoluzionario, sulla duplice scia di Marx (“trasformare il mondo”) e Rimbaud (“cambiare la vita”). Il termine surrealismo racchiude questa possibilità di interlocuzione tra *reale* e *surreale*. Tra alti e bassi, esso costituisce il canale di comunicazione, ormai inscindibile, tra i due; è l'espressione di questa apertura in cui risiede la promessa di una rivoluzione esistenziale del poetico e del politico, che compenetrandosi si distaccano dalle loro accezioni e rappresentazioni consuete. Questa riconfigurazione impone pertanto una loro ridefinizione.

Dieci anni prima, nel luglio del 1925, era stato distribuito l'opuscolo “La Révolution d'abord et toujours !”⁹, firmato congiuntamente dai surrealisti e dai membri di *Clarté*, vicini ai comunisti, con i quali si stabilì una convergenza di fronte alla guerra in Marocco. La posizione dei firmatari è chiara: “Nous sommes certainement des Barbares puisqu'une certaine forme de civilisation nous écœure. [...] L'époque moderne a fait son temps” (1925, 31). È questo disgusto il principio fondante dell'avanguardia che dal surrealismo prende l'avvio, distinta dai progressi della modernità di cui diviene uno degli oppositori più accaniti. Si tratta di una critica radicale, che tuttavia non si traduce in un rovesciamento antimoderno alla maniera di “ceux qui avancent en regardant dans le rétroviseur” (Compagnon 2005, 28), ma che al contrario scardina quella partitura binaria, scenografia ideologica tipica di un regime di storicità da decostruire.

Dopo la Seconda Guerra Mondiale, il surrealismo si confrontò con il flusso e il riflusso di una storia che trascendeva i confini nazionali per diventare globale (decolonizzazione, terzomondismo, antistalinismo, guerra d'Algeria, rivoluzione cubana, consumismo diffuso). Per quasi tre decenni, in cui si susseguirono profonde trasformazioni, richieste con forza, come in passato, un cambiamento radicale di sistema, rimanendo, come scrive Annie Le Brun, uno dei rari tentativi di “repenser tout l'homme”.¹⁰

Procedendo nella rivalutazione del ruolo dell'uomo nell'universo, i *Prolegomeni a un Terzo Manifesto* del 1942 costituiscono una prefigurazione dei decenni a venire, in cui l'uomo non è più “le centre, le point de mire de l'universe” (Breton 1999, 14). In Francia,

⁹ Questo testo fu pubblicato sul quotidiano *L'Humanité* il 21 settembre 1925 e riprodotto nel quinto numero de *La Révolution surréaliste* del 15 ottobre 1925. Le citazioni riportate fanno riferimento a quest'ultima versione.

¹⁰ Cfr. Penot-Lacassagne 2022.

gli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta furono quelli della “révolution invisible” della modernità “triomphante,” per usare i termini di Jean Fourastié (1979). Ma questi stessi anni, che Fourastié definisce “gloriosi”, furono anche quelli dell’accelerazione entropica, segnando l’inizio di una biforcazione cosmologica. Le avanguardie della seconda metà del XX secolo (Surrealismo, Lettrismo, Internazionale situazionista, Tel Quel o TXT) contribuirono a disinnescare la narrazione consensuale dei moderni e dei modernizzatori. Esplorando altre possibilità poetiche e politiche, decostruendo il linguaggio dei moderni e dei postmoderni che devasta “l’après”, promossero una critica della società emancipata del progresso “emancipatorio” della modernità. Si affermerà che questi gruppi o movimenti, a ragione o a torto descritti come neoavanguardia, estendono, “realizzandolo”, il progetto delle avanguardie degli anni Venti e Trenta. Si cercherà sempre il trasgressivo, i limiti violati, il nuovo e il neo, pur continuando a favorire, con poche eccezioni, un tipo di narrazione che rafforza il progressismo della storia. Il continuo rinnovamento di temi, motivi e tecniche artistiche sembrerà avallare questa tesi. La categoria del nuovo, che consideriamo come ciò che liquida la tradizione (come sistema di rappresentazione) e che potremmo voler distinguere o meno da ciò che costituisce la moda passeggera, genererà innumerevoli glosse. Ma i nostri strumenti analitici, se confinano l’avanguardia nella narrazione storica convenzionale del progresso, non colgono il cambiamento che allora era in corso. L’autodissoluzione del surrealismo nel 1969, quella dell’IS nel 1972, la sospensione di TXT nel 1974, la conferenza di Philippe Sollers sulle impasse di un certo modello d’avanguardia al Centre Pompidou nel 1977, evidenziano le debolezze di una simile interpretazione. Poiché legata ai medesimi presupposti, la diagnosi postmoderna sulla presunta fine dell’avanguardia non è molto illuminante. Con l’affievolirsi della prospettiva rivoluzionaria, si è assistito a una corsa con entusiasmo verso il contemporaneo, proprio mentre una nuova congiuntura storica – di cui il rapporto Meadows del 1972, *The Limits to Growth*, segna l’inizio ufficiale – invalida, senza che ce ne accorgiamo, le speranze della tarda modernità.

Chiaramente sì, qualcosa sta finendo; ma è meno una questione di un’epoca che di un mondo. La diagnosi postmoderna, che inaugura l’era liberal-libertaria della Restaurazione neoconservatrice e della liquidazione del “transavanguardismo”, ignora completamente il “cambiamento cosmologico” (Latour 2017, 29) iniziato diversi decenni fa. “D’expériences semblables, le passé, même lointain, jamais n’en connut”, scrive Michel Serres in *Le Contrat naturel* (1990, 18). È questa situazione senza precedenti che le avanguardie contemporanee affrontano. Ed è su questa situazione senza precedenti che si può misurare la rilevanza o l’irrilevanza della *rivoluzione surrealista*.

Non siamo più nella stessa storia. Ma la richiesta di una trasformazione radicale qui e ora, per oggi e per domani, rimane intatta. Affermare che la richiesta d’avanguardia di *composizione* poetica e politica sia obsoleta, come sostengono alcuni “progressisti vecchio

stile” (Latour, Schultz 2022, 43), paladini di una modernità resiliente, significa mostrare ignoranza e talvolta persino stupidità. Se un tempo erano spinte dalla promessa di una rottura rivoluzionaria, le avanguardie odierne, costellazioni di singolarità piuttosto che raduni di piccoli gruppi, lavorano per rendere comprensibile l’attuale rottura e contribuire all’avvento di una biforcazione *terrestre*. “L’era moderna ha fatto il suo tempo”, affermavano i surrealisti nel 1925. Un secolo dopo, la biblioteca surrealista offre ancora testi che contribuiscono all’intelligibilità del nostro presente. Dobbiamo leggere e diffondere queste opere attive.

BIBLIOGRAFIA

- ARP, H., LISSITZKY, E. 1995 [1925]. *Der Kunstismen. Les Ismes dans l'art. The Isms of Art*. Zurigo: Lars Muller Publishers.
- ARTAUD, A. 1976. *Déclaration*. In *Œuvres Complètes*, t. I. Édition établie par Paule Thévenin. Paris : Gallimard.
- . 1970. *Messages révolutionnaires*. Paris : Gallimard.
- BAILLY, J.-C. 1991. *Avant-propos*. In *La Comparution*, 11-25. Éd. J.-C. Bailly, J.-L. Nancy, Paris : Christian Bourgois éditeur.
- BANDIER, N. 1999. *Sociologie du surréalisme*. Paris : La Dispute.
- BAUDRILLARD, J. 1985 [1973]. *Le Miroir de la production*. Paris : Galilée.
- BRETON, A. 1925a. *La dernière grève*. In *La Révolution surréaliste*, 2 : 1-3. Paris : Jean-Michel Place éditeur, 1991.
- . 1925b. *Pourquoi je prends la direction de la Révolution surréaliste*. In *La Révolution surréaliste*, 4 : 2-3.
- . 1952. *Entretiens 1913-1952. Avec André Parinaud*. Paris : NRF.
- . 1992 [1934]. *Qu'est-ce que le surréalisme ?* In *Œuvres Complètes*, t. II. Édition établie par Marguerite Bonnet. Paris : Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade".
- . 1999. *Œuvres Complètes*, t. III. Paris : Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade".
- BÜRGER, P. 2013 [1974]. *Théorie de l'avant-garde*. Paris : Éditions Questions théoriques.
- CLAIR, J. 1997. *La Responsabilité de l'artiste*. Paris : Gallimard.
- COMPAGNON, A. 2005. *Les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris : Gallimard, 2005.
- DERRIDA, J. 1991. *L'Autre Cap*. Paris : Minuit.
- FOSTER, H. 2005 [1996]. *Le Retour du réel : Situation actuelle de l'avant-garde*, Paris : La lettre volée.
- FOURASTIÉ, J. 1979. *Les Trente Glorieuses ou la révolution invisible*. Paris : Fayard.
- LATOUR, B. 2017. *Où atterrir ?* Paris : La Découverte. Latour parle encore du « retournement de la Terre sur elle-même » : 29.
- LATOUR, B., SCHULTZ, N. 2022. *Mémo sur la nouvelle classe écologique*. Paris : Éditions de la découverte.
- MURAT, M. 2025 [à paraître]. *Qu'est-ce que le surréalisme ? Ce que les archives nous en disent*. Atti del convegno « Les archives du surréalisme », École des Chartes (Paris), 8-9 novembre 2024.
- PENOT-LACASSAGNE, O (eds.). 2022. *(In)actualité du surréalisme 1940-2020*. Dijon : Les Presses du réel.
- SERRES, M. 1990. *Le Contrat naturel*. Paris : Bourin.
- THÉVENIN, P. (eds.). 1988. *Archives du surréalisme. Bureau de recherches surréalistes*. In *Cahier de la permanence*, octobre 1924-avril 1925. Paris : Gallimard.
- VALÉRY, P. 1978. [1919]. *La Crise de l'Esprit*. Paris : Gallimard, coll. « Idées ».
- WAGNER, O. 2020. « Le Manifeste du surréalisme d'André Breton ou l'apogée d'un mouvement. » In *L'Invention du surréalisme. Des Champs magnétiques à Nadja*, p. 127. In *Catalogue de l'exposition « L'invention du surréalisme »*, sous la direction d'Isabelle Diu, Bérénice Stoll et Olivier Wagner, avec la collaboration scientifique de Jacqueline Chénieux-Gendron (Bibliothèque nationale de France, 17 novembre 2020-7 février 2021). Paris : Bibliothèque Nationale de France.

PERCORSI



CHIARA SIMONIGH

ESTETICA AUDIOVISIVA E ALTERITÀ

Forme sensibili della differenza culturale

ABSTRACT: By framing the image as a performative and co-creative act capable of fostering forms of sensible knowledge and agency, this paper investigates the potential of specific aesthetic forms to mobilise processes of embodied *mimesis* and to promote relationality and intercultural understanding. These dynamics are analysed through the artistic documentaries of Ai Weiwei and Yann-Arthus Bertrand – focused on ancestral cultural practices – which are employed here as case studies.

KEYWORDS: Audiovisual medium; Aesthetic dialogism; Intercultural understanding; Embodied mimesis; Enactive process.

Noosfera estetica mediale e relazione d'alterità

Nel riflettere sull'espansione del medium cinematografico e sul conseguente aumento di complessità dell'intero sistema audiovisivo, Gene Youngblood, nell'ormai remoto 1970, individuava la noosfera diffusa globalmente dalla rete intermediale come “uno degli strumenti più potenti della storia umana”, capace di innescare un’“empatia cinetica” (Youngblood 2013, 68-69).

La componente estetica di questa sfera globale del pensiero, delle idee e della conoscenza ha prodotto nel tempo un rapporto di continuità immaginaria e simbolica fra singoli e collettività, configurando una dimensione spazio-temporale intermedia, un ambiente mediano comune, un *milieu* culturale ed esperienziale condiviso.

In questa zona liminare tecnologica e immateriale, sorta di spazio terzo (Bhabha 2015), astratto e di estensione planetaria, trovano un possibile luogo di attuazione i processi di comprensione interculturale e le negoziazioni simboliche e immaginarie, specie nei modi e nelle forme dell'esperienza estetica e dell'interazione mimetica promossi dall'audiovisivo¹.

¹ Secondo Data Reportal Global Overview, il più autorevole sito internazionale di indagini statistiche relative ai comportamenti degli utenti mediali nel mondo, nel 2024, gli audiovisivi risultano il tipo di contenuto culturale online più acquistato in assoluto: l'utilizzo di internet è effettuato nel 52,3% dei casi per assistere a video, tv, spettacoli o film; i servizi streaming per vedere film o programmi televisivi sono al primo posto della classifica relativa ai tipi di contenuti più scaricati; YouTube si presenta, dopo Google,

Lo scambio estetico-culturale qui indagato non coincide con con lo *sharing* che generalmente si intende nel mondo interconnesso di dispositivi digitali e social network.

Per esprimere lo scambio in questione, d'altro canto, chiamare in causa l'antico termine 'dialogo' risulta solo parzialmente efficace. Per un verso, il suo prefisso *dia-*rimanda effettivamente, nel greco antico, all'attraversamento di una distanza o, appunto, di uno spazio intermedio; ma per l'altro verso, appare fuorviante il suo riferimento al *logos*, al pensiero logico, razionale e discorsivo.

Un termine come *dia-mythos* può render conto dei modi e delle forme estesico-epistemiche ai quali è improntato lo scambio favorito dalla noosfera estetica mediale che si rifà specialmente al *mythos*, ossia al pensiero mimetico, simbolico e mitologico, e alla conseguente conoscenza sensibile o comprensione.

La dialogica estetico-culturale diviene in senso proprio *diamythos* quando l'altro — un *ego alter* — viene visto come un altro se stesso — un *alter ego* —, mentre tutto ciò che è troppo soggettivamente percepito — se stessi, la propria prospettiva ego-etno-centrica — diviene oggettivamente concepibile, così come ciò che è troppo oggettivamente inteso — l'alterità dell'altro e del mondo — diviene soggettivamente avvertito.

Si attua così quel modo di conoscenza sensibile o comprensione — indagato dallo storicismo alla fenomenologia e dall'ermeneutica alla filosofia della complessità —, che deriva dal pensiero mimetico, simbolico e mitologico e che investe la soggettività altrui, tramite il complesso di identificazione, proiezione e transfert rispetto all'altro, mobilitando il punto di vista soggettivo in un percorso intersoggettivo ad anello ricorsivo.

Considerato sotto il profilo del suo dispositivo — ossia della relazione reciproca tra un apparato tecnico e i discorsi ideologici che vi si correlano — l'audiovisivo si presenta come un potenziale promotore di empatia cinetica, a partire dalla mobilitazione percettiva che favorisce, insieme all'acquisizione del punto di vista altrui.

Certa parte della produzione artistica audiovisiva contemporanea ha puntato su questo tipo di dialogo estetico, convocando esperienze di scambio empatico e investendo sull'immagine come atto performativo e co-creativo, in grado di alimentare pratiche cognitive e sensibili di relazione con l'altro, anche correlate alle potenzialità antropologiche, biopolitiche e umanitarie.

come la seconda piattaforma online più utilizzata a livello internazionale; YouTube e TikTok risultano essere le applicazioni più utilizzate a livello globale (Data Reportal Global Overview 2024).

Agency audiovisiva, mimesi incarnata e dinamiche enattive

Lo sviluppo dell'antropologia audiovisiva, lungo oltre un secolo di storia, dimostra come il movimento verso l'altro non possa attuarsi grazie all'immagine senza la resa iconica e l'osservazione del movimento dell'altro.

La dialogica estetica interculturale, intesa sia come creazione sia come fruizione dell'audiovisivo, comporta, se non sempre un movimento verso l'altro, almeno un movimento *attraverso* l'altro o, in termini propriamente estetico-culturali, un processo mimetico.

Se l'audiovisivo può svolgere una funzione di mediazione interculturale, ciò si deve in buona parte al fatto che conoscenze, idee, paradigmi, credenze, saperi che esso diffonde appaiono incarnati nel vivo dei corpi mostrati nell'immagine dinamica.

La noosfera estetica mediale, in forza della *kinesis*, ossia delle qualità cinetiche proprie dell'audiovisivo, presenta un corrispettivo che può essere designato come comunità performativa mondiale e che può definirsi quale corpo simbolico collettivo globale.

I processi mimetici, attivi a livello percettivo, cognitivo e comportamentale, costituiscono un modo fondamentale di avvicinamento all'altro, che può favorire una relazione dialogica interculturale. Essi permettono di compiere un'esperienza sensibile e concreta dell'alterità attraverso il *sensorium*, ossia l'organo dell'esperienza nel quale le percezioni, le sensazioni, la sensibilità e la sfera emozionale, nonché la comprensione e l'interpretazione si integrano secondo modelli psicologici, antropologici, sociali, culturali e, naturalmente, estetici, intrecciando storia sociale e individuale.

Le teorie di antropologia estetica della *mimesis* rilevano come le più diverse forme iconiche presentino un aspetto performativo tramite il quale l'altro e il proprio si sovrappongono in una figurazione terza intermedia, attuando il fenomeno dell'*embodiment* dell'alterità, colmo di implicazioni culturali e sociali (Wulf, Gebauer 1994; Wulf, Michaels 2016; Wulf 2022; Wulf Kraus 2022; Wulf 2025).

In questo fenomeno chiave, indagato più ampiamente nelle scienze umane e sperimentali, la *dynamis* mimetica mobilita potentemente le energie mimetiche in una sorta di movimento tra l'estraneo e il familiare che avviene contemporaneamente a diversi livelli percettivi, sensibili e cognitivi.

L'audiovisivo amplifica la dinamica intersoggettiva mimetica che si compie come dialogica estetica interculturale, in quanto il proprio e l'altro si espandono e si intersecano all'interno di una dimensione culturale comune di reciproca comprensione.

È noto come la *dynamis* insita nei comportamenti e nei gesti del corpo, specie se espressa in forme sensibili visive e audiovisive, possa produrre una provocazione percettiva, sensoriale, emozionale e cognitiva, suscitando i processi psicologici di identificazione, proiezione e *transfert* (Morin 2016; 2021).

Al movimento osservato, come dimostrano le recenti sperimentazioni applicate all'audiovisivo, corrisponde una "cinestesi psichica", ossia una sollecitazione delle aree cerebrali preposte al movimento corporeo.

Le ricerche neuroscientifiche, condotte con le tecniche del *neuroimaging* sui sistemi neuronal *mirror* durante l'esperienza estetica di fruizione dell'audiovisivo, offrono dimostrazioni sperimentali dei fenomeni empatici di mimetismo psichico.

I neuroni motori situati nelle zone corticali frontali e parietali si attivano durante la visione di un movimento corporeo presente in un audiovisivo, generando una simulazione o mimesi incarnata che permette una comprensione delle intenzioni motorie sottese al comportamento altrui osservato sullo schermo (Freedberg, Gallese 2007; Gallese, Guerra 2015).

Nell'esperienza estetica di fruizione dell'audiovisivo, il dinamismo iconico e sonoro mobilita la cinestesia, ossia il tipo di sensibilità che è all'origine della regolazione motoria corporea e che determina una sintesi dei diversi piani dell'esperienza in un rapporto unificato dei sensi, definibile come cenestesi.

Antonio Damasio designa non a caso le immagini dell'audiovisivo come due fra i più potenti stimoli sensoriali "emotivamente competenti", cioè capaci di sollecitare emozioni e sentimenti complessi.

Immagini di intensità patetica e di qualità drammatica particolare sono in grado di suscitare, secondo le indagini sperimentali neuroscientifiche, le regioni del lobo frontale del cervello, che sono di più recente evoluzione e che si correlano a fenomeni emozionali quali l'empatia e la compassione (Damasio 2017).

Le sperimentazioni più recenti riguardano i modi neurocognitivi attraverso i quali chi si trova al di qua e al di là dello schermo audiovisivo instaura una relazione intersoggettiva, con concrete implicazioni comportamentali (Eugeni 2018; 2021; 2023).

Nell'esperienza estetica di fruizione dell'audiovisivo, paradossalmente la separazione fisica fra il corpo e i fenomeni iconici percepiti costituisce la condizione necessaria per l'intensificarsi dei processi psichici correlati alla mimesi del movimento e più ampiamente al pensiero mimetico.

Le implicazioni senso-motorie ed empatiche dei sistemi *mirror*, nonché le correlate sensazioni e reazioni emozionali sono da considerarsi la condizione necessaria allo sviluppo dei più complessi processi di conoscenza sensibile o comprensione.

La sollecitazione della sensibilità e del correlato cognitivo, operata dal dinamismo audiovisivo attiva un fenomeno cinestesico fondamentale che assolve ad alcune funzioni-chiave: dalla "risonanza" sensoriale — intesa come precomprensione estetica o come comprensione culturale "intransitiva" priva di mediazioni concettuali —, sino all'astrazione simbolica del gesto, del movimento e del comportamento (Marks 2000; Pepperell, Punt 2006; Laine 2011).

La dimensione enattiva di questi processi concerne la conoscenza sensibile, intesa come processo emergente dall'interazione sensomotiva tra il soggetto agente e

l'ambiente (Varela, Thompson, Rosch 1991). Essa è in grado di generare significato attraverso la mimesi incarnata di chi guarda rispetto a chi appare sullo schermo.

Nell'esperienza estetica dell'audiovisivo, la componente enattiva svolge un ruolo chiave in rapporto al nesso cognitivo tra le pratiche corporee nell'immagine dinamica e la specificità dell'ambiente sotto il profilo culturale, antropologico e sociale.

Da una nutrita serie di indagini, sviluppate in questi anni nel contesto delle neuroscienze cognitive e della psicologia sperimentale applicate all'audiovisivo, è emerso che la possibilità di scambio incarnato di prospettive è verificata anche nei casi in cui la persona osservata sullo schermo presenti nell'aspetto, e soprattutto nel dinamismo corporeo, connotazioni etnico-culturali specifiche e agisca in contesti ambientali diversificati.

Laddove la dinamica interagente tra corpo e contesto spaziale assuma particolare rilievo audiovisivo, l'impressione ricavata dal soggetto percettivo è di un'immersione piena nell'ambiente, nonché di una sensazione empatica più profonda con il soggetto percepito. Si tratta di un'"ambientalizzazione" (Pinotti 2021), ossia di un processo di conoscenza sensibile, familiarizzazione e adattamento rispetto a un ambiente estraneo, che ha il potere di produrre nello spettatore la sensazione di essere 'al posto di' o 'nei panni di' chi è presente nell'immagine.

Quando l'esperienza audiovisiva prevede l'osservazione di una porzione di mondo, in una stretta relazione alle azioni dinamiche che vi si svolgono, restituisce al soggetto percipiente l'impressione di essere nel mezzo dell'ambiente, come lo è il soggetto percepito, condividendone l'esperienza sensoriale ed emozionale.

L'immagine audiovisiva agisce in tal modo come dispositivo enattivo e mobilita il *sensorium* attraverso una mimesis incarnata, nella quale l'altro, il suo contesto e la sua cultura mobilitano una conoscenza sensibile o comprensione.

La cultura altrui risulta visivamente percepibile nell'azione compiuta dalla persona in rapporto a un determinato ambiente, o meglio in ciò che la persona fa e dimostra di saper fare nell'interazione specifica, nel vivo delle dinamiche senso-motorie che stabilisce con quell'ambiente.

Visioni interculturali: estetiche audiovisive dell'alterità

Poiché l'audiovisivo offre nell'immagine dinamica una resa plastica e percepibile dell'alterità culturale, mostrando pratiche culturali altre, può mobilitare un'esperienza estetica, aprendo la possibilità di uno scambio estetico-culturale con l'altro.

L'osservazione in un audiovisivo delle pratiche culturali altrui può potenzialmente rendere comprensibile ciò che non è identico, concorrendo a sviluppare un paradigma estetico-culturale pluralista, espressione della complessità della comunità planetaria.

Si tratta di una prospettiva sperimentata di recente nelle pratiche artistiche da parte di non pochi artisti e registi che hanno assunto l'audiovisivo come medium in grado di instaurare una relazione estetica interculturale, considerata come processo vivo, incarnato e condivisibile.

Alcuni di essi, come Ai Weiwei e Yann Arthus-Bertrand, nei loro documentari artistici, hanno optato per un'originale resa estetica di pratiche culturali molteplici, collocate ai margini della *cosmopolis*, come altrettante tracce di culture radicalmente 'altre' ancestrali e in via di estinzione.

L'originalità che accomuna queste operazioni estetiche è duplice.

Da una parte, risiede nell'assunzione delle pratiche culturali come specifiche manifestazioni della cultura vivente o immateriale, incarnata nei corpi che manifestano un sapere e un saper fare correlato alla vita, o meglio, alla sopravvivenza in rapporto ad ambienti inospitali, talora estremi. Le dinamiche enattive risultano concretamente visibili nell'attività principale dei soggetti percepiti in queste opere, ossia il lavoro manuale di produzione del cibo, privo di processi di meccanizzazione o automazione tecnologica, si rivela autentica e peculiare risorsa culturale "*embodied*", per lo più globalmente misconosciuta.

D'altra parte, originali risultano le forme estetiche che convocano un'esperienza di comprensione dell'alterità culturale durante la quale lo spettatore assume una visione intima sia sulle condizioni estreme di sopravvivenza sia al contempo sulle abilità culturali dell'emarginato, che appaiono come *performance* di corpi umani abili, in grado di rapportarsi in modo efficace con l'ambiente. L'*embodiment* culturale e le dinamiche enattive sono poste al centro del processo attraverso il quale il soggetto percettivo intraprende una conoscenza empatica del soggetto percepito.

Documentari artistici come *Rohingya* (2021) di Ai Weiwei e *Human* (2015) di Yann Arthus-Bertrand sono accomunati da una rappresentazione delle pratiche culturali che caratterizzano per lo più gruppi sociali o popolazioni considerati 'altri', in quanto posti ai margini o al di fuori dei processi economici, tecnologici, sociali e culturali globali.

Rohingya costituisce la continuazione dei precedenti documentari di Ai Weiwei, *Human Flow* (2017) e *The Rest* (2019), incentrati sulla condizione dei rifugiati, ossia di coloro che costituiscono l'altro per antonomasia della globalizzazione.

I Rohingya formano una minoranza etnica musulmana perseguitata per decenni in Myanmar e rifugiatasi dal 2017 a Cox's Bazar, in Bangladesh, uno dei più grandi campi profughi del mondo, abitato da oltre 900.000 persone.

L'opera di Ai Weiwei documenta con lunghe inquadrature fisse le attività quotidiane e i rituali sociali di questa comunità di profughi.

Il sonoro, fatto salvo per alcuni inserti musicali su immagini in campo lungo della tendopoli, è realizzato in presa diretta, e risulta pressoché privo di dialoghi.

Il minimalismo delle scelte espressive visive e sonore di Ai Weiwei opera per sottrazione ed esercita sul pubblico la funzione di rallentatore psicologico, potenziando l'attenzione e suscitando una più intensa partecipazione cognitiva e sensibile.

In questo regime di essenzialità estetica, lo spettatore è invitato a entrare nell'ambiente, o meglio nella tenda che dà rifugio alla singola famiglia di cui osserva i rituali quotidiani di elaborazione del cibo.

A terra, nella penombra, nel silenzio e nella solitudine, donne e bambine compiono gesti abili e accurati: l'accensione del fuoco con la legna, la bollitura dell'acqua, la setacciatura del sale, il taglio e la frantumazione delle verdure, la frollatura e l'impasto delle carni. Si tratta di azioni manuali, pazientemente iterate e reiterate, che si avvalgono di pochi ed essenziali strumenti: grosse pietre, grandi lame da taglio e lunghi cucchiari di legno (Figura 1).



Figura 1 - Rohingya (2021) di Ai Weiwei

L'abilità e l'efficacia dei movimenti si manifesta per contrasto rispetto alle dimensioni e all'essenzialità degli strumenti; mentre la cura dei gesti appare in piena evidenza e si contrappone all'essenzialità degli ambienti, dove a terra vi è solo una brocca o un secchio (Figure 2 e 3).



Figura 2 - Rohingya (2021) di Ai Weiwei

La relazione efficace e armoniosa fra il moto del corpo e l'ambiente risulta un fattore enattivo chiave, di rivelazione di queste pratiche corporee come altrettanti fattori di resistenza del patrimonio culturale immateriale.



Figura 3 - Rohingya (2021) di Ai Weiwei

La componente performativa mostra sotto questo aspetto una qualità duplice: da un lato, appare funzionale, in quanto è legata all'abilità e all'efficacia del gesto, dall'altro lato,

essa acquisisce anche un carattere eminentemente estetico, poiché le scelte visive e sonore assunte ne risaltano l'accuratezza e l'armonia.

Ai Weiwei ha espresso esplicitamente l'intento di mostrare, nelle sue opere sui rifugiati, tutta la bellezza che sopravvive nonostante le condizioni di privazione in cui sono costretti (Weiwei 2019).

Il lavoro manuale di produzione del cibo assume in tal modo una duplice valenza. Da una parte, sotto il profilo enattivo, appare una pratica abile per la sopravvivenza in un ambiente estremo come un campo per rifugiati. D'altra parte, paradossalmente a causa di queste medesime condizioni di deprivazione di beni e di comfort legati alla *cosmopolis* contemporanea, esso risulta come azione depositaria di un archivio storico del gesto che sopravvive superstite e intatto. Equilibrio, proporzione e grazia sono le qualità primarie poste in luce dall'autore, che rivelano il gesto lavorativo, ripetuto e cadenzato, simile a una danza in un ambiente deprivato di risorse essenziali.

Il fattore estetico della *performance* corporea, esaltato dal silenzio e dalla durata delle inquadrature, risulta fondamentale nel suscitare, oltre all'attenzione, anche il piacere estetico verso pratiche culturali altre.

Tali scelte estetiche costituiscono le condizioni necessarie per sollecitare una mimesi incarnata, provocare la sensibilità e promuovere i processi emozionali ed empatici all'origine della comprensione dell'altro.

L'immagine audiovisiva si presenta qui come dispositivo enattivo, in grado di creare senso mediante un'intensificazione delle facoltà del *sensorium* e una sollecitazione dell'incarnazione mimetica, favorendo la conoscenza sensibile dell'altro attraverso la resa estetica di pratiche culturali ancestrali e al contempo abili di relazione con un ambiente inospitale.

Riguardo alle implicazioni umanitarie delle sue opere, Ai Weiwei ha fatto riferimento in più occasioni all'empatia in relazione alla "perdita di capacità di compassione" (Ai Weiwei 2019), in risonanza con il noto discorso sull'"*empathy deficit*" tenuto da Barack Obama nel 2006 agli studenti della Northwestern University.

Analogo riferimento all'empatia e alla necessità di mobilitare le emozioni del pubblico per innescare il mutamento sociale è stato compiuto da Yann Arthus-Betrand, nel 2017, durante la presentazione del suo documentario *Human* all'Assemblea Generale delle Nazioni Unite (Arthus-Betrand 2015b), e perciò condizionando ("*affect*") persone le cui decisioni possono condizionare ("*affect*") la vita di milioni di altre persone.

L'opera è stata realizzata nel corso di tre anni, su commissione dell'UNESCO nel contesto di *Human Migration*, una delle più grandi mostre internazionali dedicate alle migrazioni del XXI secolo e alle loro molteplici cause (Arthus-Betrand 2015).

L'artista ha realizzato riprese in primo piano di duemila persone di sessanta paesi dei diversi continenti, che parlano nella loro lingua madre delle loro esperienze di vita in fatto di amore, lavoro, famiglia, morte etc.

I primi piani sono accostati a riprese aeree, che costituiscono una cifra stilistica peculiare dell'opera di Yann Arthus-Bertrand e che rappresentano uomini e donne intenti nel lavoro di coltura.

Si tratta di un tipo di resa del lavoro agricolo manuale che si distacca dalla tradizionale visione ravvicinata del corpo e delle mani, e che permette di cogliere la specificità dei gesti in relazione agli ambienti alle condizioni di vita del contesto.

Le riprese dinamiche dall'alto permettono di osservare l'estensione di vaste aree geografiche modellate dal lavoro umano nelle condizioni più avverse. Ciò appare evidente nelle immagini che rappresentano i terrazzamenti delle risaie in territori impervi, la vastità dei campi di terreno arso dalla siccità e le lunghe e strette coltivazioni che affiorano come altrettante minuscole isole dalle acque fangose in ampie zone alluvionate.

A una simile resa degli ambienti è sotteso l'intento di fornire allo spettatore una percezione e una conoscenza sensibile di coloro che abitano e lavorano quei luoghi. In altri termini, la ripresa aerea intende offrirsi al soggetto percettivo come forma estetica a tutto tondo, sia nel senso della completezza dell'ambiente filmico sia nel senso della pienezza dell'esperienza relazionale con i soggetti percepiti.

I piedi scalzi di un uomo affondano nella terra fangosa insieme a un aratro, spinto a forza tra zolle e acqua (Figura 4). La ripresa aerea si amplia e appare via via la vastità del campo e di quelli limitrofi, dove altri uomini spingono nella melma analoghi aratri, costruiti con resti di camion.



Figura 4 - *Human* (2015) di Yann Arthus-Bertrand

I suoni dei passi nel terreno acquoso sfumano lentamente, lasciando spazio a una voce roca fuori campo che intona sonorità simili alle liturgie degli Imam e che via via si trasforma in un canto rituale di lavoro, lento e solenne, sul quale si innesta un altrettanto lento inserto orchestrale, dominato dagli archi.

La sinestesia audiovisiva assume una funzione potentemente espressiva che coniuga il canto rituale, inteso come rimando alla memoria culturale, con l'immagine documentaristica dall'alto, solo in apparenza privata del potere di intensificare l'esperienza e la comprensione sensibile.

La prospettiva aerea permette di collocare il lavoro agricolo manuale dei protagonisti di queste immagini in relazione a un contesto ambientale reso ostile alla coltura, con buona probabilità dalla crisi climatica.

Il punto di vista dall'alto è impiegato anche per le immagini ravvicinate dei corpi intenti nelle pratiche agricole.

Il passaggio lento progressivo dall'inquadratura ravvicinata di un uomo (Figura 4) a quella totale dell'ambiente (Figura 5) fa assumere, anche in questo caso, alla dimensione enattiva una funzione chiave nella resa dell'aratura come pratica depositaria di un'eredità ancestrale di saperi e competenze correlati alla vita della terra.

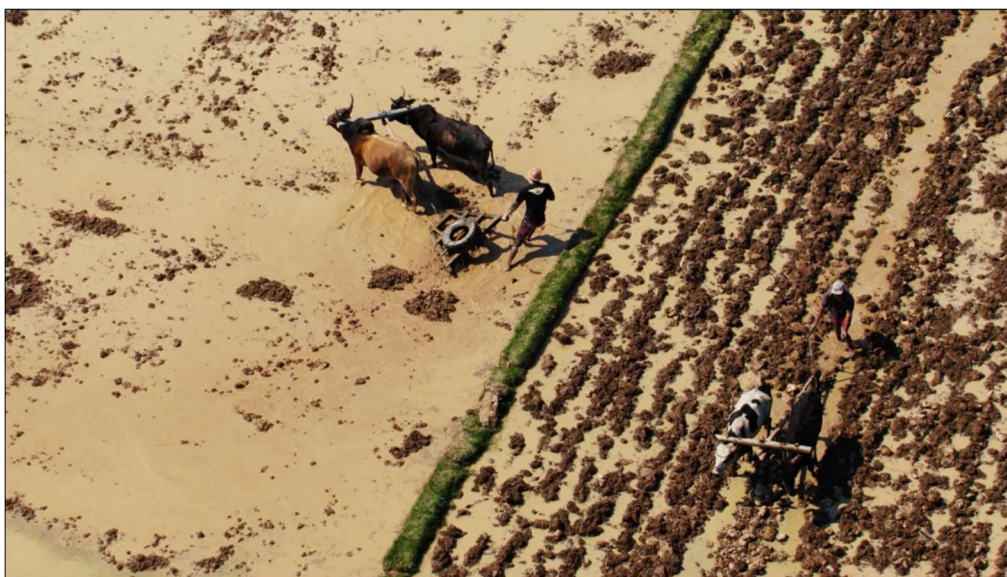


Figura 5 - Human (2015) di Yann Arthus-Bertrand 2

Il ralenti interviene inoltre a esaltare le qualità dei movimenti corporei in termini di ampiezza, traiettoria e soprattutto di energia.

Risulta in tal modo possibile osservare dettagliatamente il dispiegamento della forza dei corpi in rapporto alla resistenza del terreno, all'inerzia delle zolle da sollevare o frantumare, al peso degli attrezzi maneggiati e dei materiali trasportati (Figura 6).



Figura 6 - *Human* (2015) di Yann Arthus-Bertrand

La forza fisica, in virtù del ralenti, rivela la potenza dell'impeto e al contempo la fatica dello sforzo, ammantando la performance corporea di un carattere epico.

L'innalzamento epico della forza del corpo si compie anche grazie alla musica, che domina la componente sonora rispetto ai pochi e flebili rumori prodotti dal lavoro manuale che si svolge nell'assenza di voci.

Il ritmo lento e solenne della musica corrisponde a quello delle pratiche del lavoro manuale rappresentate attraverso il ralenti. Questa sinestesia audiovisiva costituisce un altro fattore di intensificazione empatica, capace di innestare molteplici rimandi culturali e render conto della durezza del lavoro più antico della storia umana, che pare sopravvivere intatto come risorsa culturale vivente anche in rapporto ai mutamenti globali antropologici ed ecologici.

La musica enfatizza la *performance* di corpi che appaiono non solo abili, ma animati da una forza vitale strenua, simile a quella degli antichi eroi tragici.

Documentari artistici come *Rohingya* e *Human* sono solo due tra i molti esempi possibili di un'esplorazione estetica radicale in atto, che investe le potenzialità antropologiche, biopolitiche e umanitarie insite in un impiego del medium audiovisivo come catalizzatore empatico di comprensione interculturale.

Vale la pena soffermarsi in chiusura sul fatto che la conoscenza sensibile che simili opere intendono promuovere può avere un'*agency* limitata per diversi ordini di ragioni.

L'incidenza quantitativa si delinea chiusa in un'ambivalenza irriducibile tra la pur riconosciuta autorevolezza degli artisti e la limitata circolazione dei documentari artistici, che circoscrive notevolmente il portato di questi ultimi in termini di dinamiche culturali.

Sotto il profilo della qualità dello scambio estetico-culturale, occorre compiere un ulteriore distinguo fra dialogo tradizionalmente inteso e *diamythos*.

L'apparente immediatezza dei mezzi utilizzati — specialmente il minimalismo delle scelte espressive di *Rohingya* e le vedute aeree di *Human*, che talora rimandano alle immagini operative dei droni — è volta a dissimulare il ricorso a una mediazione estetica e tecnologica piuttosto complessa.

L'effetto di trasparenza del medium è d'altronde tra le condizioni primarie di mobilitazione percettiva, sensoriale ed empatica dello spettatore, in forza del quale si realizza quel tipo di esperienza volta a cogliere il soggetto percepito come se fosse 'in carne e ossa', avvertendo la sensazione di trovarsi non tanto al cospetto dell'altro e del suo ambiente quanto al suo posto, come nelle manifestazioni più intense e sempre più perseguite del processo di identificazione, proiezione e *transfert* tramite pratiche estetiche basate sulla sollecitazione percettiva (immersività) o su quella patemica.

Un simile indebolimento della coscienza di immagine, ossia della consapevolezza del carattere mediato dell'esperienza empatica in atto, si correla sia all'impressione, da parte dello spettatore, di un accesso cognitivo diretto all'alterità sia all'illusione di potere completamente assimilare a sé tale alterità, eludendo il riconoscimento della sua irriducibilità, che costituisce invece condizione necessaria a un'esperienza empatica autentica.

A ciò si correla il noto tema della mancata reciprocità dello sguardo del soggetto percepito, che non può ricambiare se non in modo cieco, quello dello spettatore, venendo in tal modo a inficiare l'idea stessa di scambio intersoggettivo che si delinea nel dialogo tradizionalmente inteso.

Le dinamiche enattive del corpo costituiscono un fattore chiave della strategia estetica promossa dagli audiovisivi indagati, promuovendo una duplice comprensione dell'alterità, che orienta la *dynamis* sia in senso introspettivo, nella ricerca del vissuto sociale e culturale dell'altro incarnato dalla *performance* del suo corpo, sia sotto il profilo dell'esplorazione dell'ambiente ch'esso abita e lavora. La relazione corpo-ambiente è in ogni caso la risultante di precise scelte registiche che relegano al fuori-campo i prodotti di scarto semantico e che si rivelano necessariamente tese alla costruzione di un potente complesso emozionale e ideologico predeterminato.

L'acquisizione, in termini di conoscenza sensibile dell'alterità, che si realizza attraverso il *diamythos* risulta quindi impossibile da assimilare a quella del dialogo che caratterizza il mutuo commercio umano.

Lo scambio intersoggettivo e interculturale che può profilarsi attraverso specifiche pratiche artistiche di impiego dell'audiovisivo non può che essere diverso da quello tradizionale, e tuttavia può costituire una potenziale risorsa per lo sviluppo della

relazione d'alterità e dell'inclinazione prosociale, sfere umane entrambe ancora in gran parte da esplorare quanto a manifestazioni e declinazioni in ambito mediale.

BIBLIOGRAFIA

- APPADURAI, A. 2012. *Modernità in polvere. Dimensioni culturali della globalizzazione*. Milano: Raffaello Cortina.
- ARTHUS-BETRAND, Y. 2015a. *Human. A Portrait of Our World*. London: Thames & Hudson-UNESCO.
- . 2015b. *Living Together*. New York: United Nations
<<https://www.un.org/en/chronicle/article/living-together#:~:text=In%20conclusion%2C%20I%20would%20like,have%20always%20tried%20to%20say.&text=The%20UN%20Chronicle%20is%20not,acceptance%20by%20the%20United%20Nations>>.
- BANKS, M., MORPHY, H. (eds.). 1999. *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven: Yale University Press.
- BHABHA, K. 2024. *I luoghi della cultura*. Milano: Meltemi.
- DAMASIO, A. 2017. *Lo strano ordine delle cose. La vita, i sentimenti e la creazione della cultura*. Milano: Adelphi.
- DATA REPORTAL GLOBAL OVERVIEW 2024, *Digital 2024: Global Overview Report*
<<https://datareportal.com/reports/digital-2024-global-overview-report>>.
- EUGENI, R. 2018. "La neurofilmologie. Une théorie pragmatique de l'audiovisuel en dialogue avec les sciences neurocognitives." *Interrogations. Revue multidisciplinaire de sciences humaines et sociales. Du pragmatisme en sciences humaines et sociales. Bilan et perspectives* 27.
- . 2021. "Neurofilmología." In L. Vilches Manterola (ed.). *Diccionario de teorías narrativas 2. Narratología, cine, videojuego, medios*, 547-560. Barcelona: Caligrama Editorial – Penguin Random House.
- . 2023. "Neurofilmology: Semiotics, cognitivism, audiovisual experience." In A. Biglar (ed.). *Open Semiotics. Volume 3. Texts, Images, Arts*, 421-434. Paris: L'Harmattan.
- FANON, F. 1996. *Pelle nera, maschere bianche. Il nero e l'altro*. Milano: Tropea.
- FREEDBERG, D., GALLESE, V. 2007. "Empathy, motion, emotion in aesthetic experience." *Trends in cognitive Sciences* 11/5: 197-203.
- GALLESE, V., GUERRA, M. 2015. *Lo schermo empatico*. Milano: Raffaello Cortina.
- HALL, S., EVANS, J., NIXON, S. (eds.). 2013. *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London: SAGE.
- HALL, S. 2024. *Selected Writings on Visual Arts and Culture. Detour to the Imaginary*, a cura di G. Tawadros. Durham: Duke University Press.
- HALL, S., MELLINO, M. 2016. *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali postcoloniali*. Milano: Meltemi.
- HOOKE, B. 2024. *Sguardi Neri. Nerezza e rappresentazione*. Milano: Meltemi.
- JULLIEN, F. 2021. *L'identità culturale non esiste*. Torino: Einaudi.
- LUHMAN, N. 2017. *L'arte della società*. Milano-Udine: Mimesis.
- LAINE, T. 2011. *Feeling Cinema. Emotional Dynamics in Film Studies*. New York-London: Continuum.
- MARKS, L.U. 2000. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema Embodiment and the Senses*. Durham: Duke University Press.

- MINISTERO DELLA CULTURA. 2021. *Studio sull'industria audiovisiva italiana nei mercati internazionali*. Roma: Italian Trade Agency.
- MIRZOEFF, N. 2017. *Come vedere il mondo*. Milano: Joahn&Levi.
- MORIN, E. 2016. *Il cinema o l'uomo immaginario*. Milano: Raffaello Cortina.
- . 2017. *Lo spirito del tempo*. Milano: Meltemi.
- . 2021. *Il cinema un'arte della complessità*. Milano: Raffaello Cortina.
- . 2008. *Il Metodo 4. Le idee: habitat, vita, organizzazione, usi e costumi*. Milano: Raffaello Cortina.
- MORIN, E., KERN, A.-B. 1999. *Terra-Patria*. Milano: Raffaello Cortina.
- MPA. 2021. *2020 THEME Report*. Bruxelles: Motion Picture Association.
- PEPPERELL, R., PUNT, M. (eds.). 2006. *Screen Consciousness. Cinema, Mind and World*. Amsterdam-New York: Rodopi.
- PINOTTI, A. 2021. *Alle soglie dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Torino: Einaudi.
- RANCIÈRE, J. 2016. *L'inconscio estetico*. Milano: Mimesis.
- SAID, E.W. 2013. *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*. Milano: Feltrinelli.
- SCAGLIONI, M. (eds.). 2020. *Cinema e made in Italy. La circolazione internazionale dell'audiovisivo italiano*. Roma: Carocci.
- SIMONIGH, C. 2020. *Il sistema audiovisivo. Estetica e complessità*. Milano: Meltemi.
- SLOTERDIJK, P. 2002. *L'ultima sfera. Breve storia filosofica della globalizzazione*. Roma: Carocci.
- VARELA, F.J., THOMPSON, E., ROSCH, E. 1992. *La mente nel corpo*. Roma: Astrolabio-Ubaldini.
- VALDIVIA, A.N. 2010. *Latina/os and the Media*. Cambridge: Polity.
- WEIWEI, A. 2019. *Umanità*. a cura di L. Warsh. Venezia: Damocle.
- WULF, C., GEBAUER, G., 1996. *Mimesis. Culture, Art, Society*. Oakland: University of California Press.
- WULF, C., MICHAELS, A. 2016. *Images of the Body in India. South Asian and European Perspectives on Rituals and Performativity*. London: Routledge.
- WULF, C. 2023. *Gli esseri umani e le loro immagini*. Milano: Meltemi.
- WULF, C., KRAUS, A. 2022. *The Palgrave Handbook of Embodiment and Learning*. London: Palgrave Macmillan.
- YOUNGBLOOD, G. 2013. *Cinema espanso*. Bologna: Clueb.

CoSMo
*Comparative Studies
in Modernism*

www.ojs.unito.it/index.php/COSMO

© 2012



Centro
Studi
Arti della
Modernità

www.centroartidellamodernita.it

SOCI FONDATORI

Donatella Badin, Anna Battaglia, Giovanni Bottioli, Nadia Caprioglio, Melita Cataldi,
Giorgio Cerruti, Anna Chiarloni, Daniela Deagostini, Winifred Farrant, Giuliana
Ferreccio, Maria Teresa Giaveri, Roberto Gilodi, Fedora Giordano, Stefano Giovannuzzi,
Chiara Lombardi, Franco Marengo, Pier Giuseppe Monateri, Riccardo Morello, Chiara
Sandrin, Giulio Schiavoni, Carla Vaglio, Federico Vercellone, Barbara Zandrino

